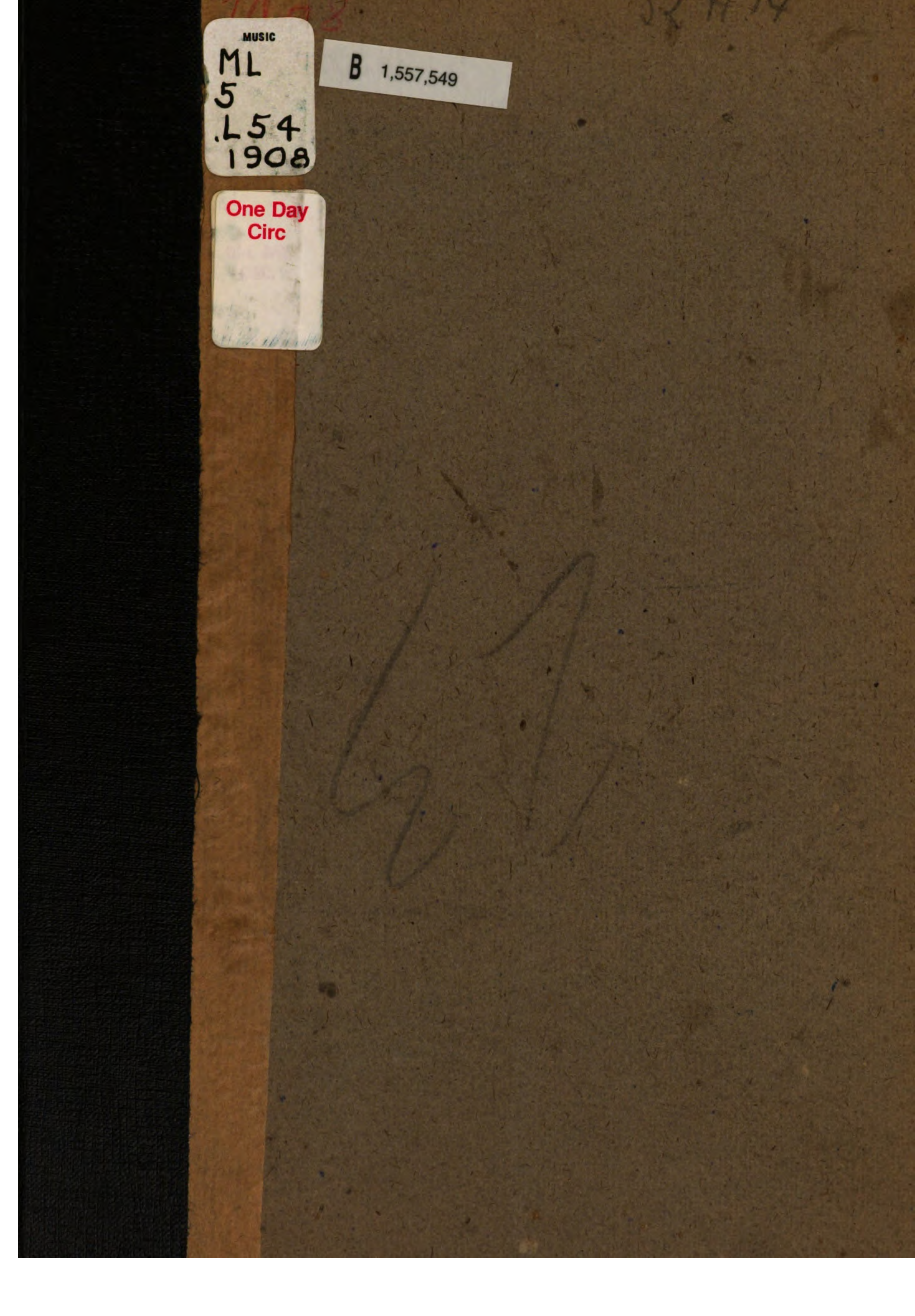

MUSIC
ML
5
.L54
1908
B 1,557,549
One Day
Circ



# Jahrbuch

der

# Musikbibliothek Peters

für

# 1908

Fünfzehnter Jahrgang

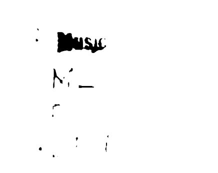
Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz

---

LEIPZIG
Verlag von C. F. Peters
1909



# INHALT.



---

# Bibliotheksordnung.

1.

Die Bibliothek ist — mit Ausnahme der Sonn- und Feiertage — täglich von 9—12 und 3—6 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliotheksräume, sowie der Bilder und Autographen ist von 11—12 Uhr gestattet.

Während des Monats August bleibt die Bibliothek geschlossen.

2.

Die Benutzung der Lesezimmer ist, soweit der Raum reicht, jedem (Damen wie Herren) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur in den Lesezimmern benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.

# Jahresbericht.

Am 2. Januar 1909 konnte die Musikbibliothek Peters auf ein fünfzehnjähriges Bestehen zurückschauen. Der weiter ausholende Jahresbericht wird daher einer besonderen Rechtfertigung nicht bedürfen.

Die Musikbibliothek Peters erblickt nach wie vor in dem Konnex mit der Gegenwart ihre eigentlichste Aufgabe und dürfte dieselbe in bezug auf die theoretische Musikliteratur auch gelöst haben, da seit 1894, dem Gründungsjahre des Institutes, alle bedeutenderen Erscheinungen auf diesem Gebiete der Bibliothek einverleibt worden sind. Über die Erwerbungen selbst informieren die Literaturverzeichnisse in den einzelnen Jahrbüchern.

Bei der Fülle der Produktion war eine auch nur annähernd gleiche Vollständigkeit in der praktischen Musikliteratur der Moderne von vornherein ausgeschlossen. Hier mußte gesichtet werden, wobei sich von selbst der Grundsatz ergab, nur solche Werke bei der Aufnahme zu berücksichtigen, die sich entweder auf der Bühne oder im Konzertsaal durchgesetzt hatten, oder, wenn dies noch nicht der Fall war, ihrer inneren Qualitäten wegen die Aufnahme verdienten. Die Entwicklung der Partiturenbibliothek mag folgende vergleichende Übersicht dartun.

| Opernpartituren | | Orchestermusik (Konzerte und Ouvertüren ausgeschlossen) | |
|---|---|---|---|
| Bestand 1894 | 134 Nummern | Bestand 1894 | 250 Nummern |
| Bestand 1909 | 304 Nummern | Bestand 1909 | 354 Nummern |

Die Accessionen in der Opernbibliothek betreffen hauptsächlich folgende Komponisten: d'Albert (Abreise, Tiefland), Bizet (Djamileh, La jolie fille de Perth), Cornelius (Barbier, beide Ausgaben), Debussy (Pelléas), Enna (Hexe), Humperdinck (Hänsel und Gretel), Leoncavallo (Pagliacci), Maillart (Glöckchen des Eremiten), Offenbach (Les contes d'Hoffmann), Saint-Saëns (Samson und Dalila), R. Strauß (Salome und Elektra), Sullivan (Mikado),

Thomas (Mignon, Hamlet), Verdi (Falstaff), H. Wolf (Corregidor). In gleicher Weise wurde das Fach nach rückwärts ausgebaut, so daß die Benutzer der Bibliothek in den Stand gesetzt sind, sich an der Hand des vorhandenen Quellenmaterials ein Bild von der Entwicklung der Oper zu machen.

Zur Charakteristik der Neuerwerbungen in der Abteilung Orchestermusik wird es genügen, die Namen derjenigen Komponisten aufzuführen, die erst nachträglich im Katalog Aufnahme fanden: Balakirew, Charpentier, Elgar, C. Franck, Glazunow, von Hausegger, V. d'Indy, Mac Dowell, Mahler, Reger, Rimsky-Korsakow, Schillings, Sibelius, Sinding, Weingartner, H. Wolf. An Partituren auf dem Gebiete der Konzertmusik kamen hinzu: a) Violinkonzerte: Glazunow Op. 82, Reger Op. 101, Sinding Op. 45 und Sinigaglia Op. 20; b) Violoncello-Konzerte: d'Albert Op. 20 und Dvořák Op. 104; c) Klavierkonzerte: d'Albert Op. 12, Dohnányi Op. 5, Paderewski Op. 17, das e-moll-Konzert von E. Sauer und die Burleske (d-moll) von Richard Strauß.

Auf die Erwerbungen in den übrigen Fächern im einzelnen einzugehen, würde an dieser Stelle zu weit führen, nur mag bemerkt werden, daß überall die markantesten Erscheinungen angeschafft und vorhandene Lücken ausgefüllt wurden.

Bei der Beschaffenheit der modernen musikalischen Komposition konnte auch in der theoretischen Abteilung der Ausbau des Zusammenhangs der Gegenwart mit der älteren Zeit energisch in Angriff genommen werden. Besonderes Gewicht wurde dabei auf die theoretischen Lehrbücher gelegt. Hieß es im Vorwort des Kataloges von 1894 gleichsam entschuldigend, „es dürfe nicht Wunder nehmen, wenn die musikalischen Denkmäler verflossener Zeiten hier noch nicht in großer Anzahl erscheinen", so fehlen von den bedeutenderen theoretischen Lehrbüchern der Vergangenheit heute der Bibliothek nur ganz wenige. Wie sehr gerade auf diesem Gebiet gearbeitet worden ist, mag die folgende Auslese bestätigen: a) *16. Jahrhundert:* Bonaventura da Brescia, Regule 1511, Gafurius, De harmonia musicorum instrumentorum opus 1518, Vanneus, Recanetum 1533, Faber Stapulensis, Musica 1552, Salinas, De musica 1577, Zacconi, Prattica 1596, Artusi, Arte del contraponto 1598; b) *17. Jahrhundert:* Artusi, Delle imperfettioni della moderna musica 1600, Cerreto, Prattica 1601, Pisa*[1]), Battuta 1611, Cerone, Melopeo 1613, Banchieri, Organo suonarino 1622, Diruta*, Transilvano [nur Tl. 1] 1625

[1]) Die mit * versehenen Werke wurden im Jahre 1908 erworben.

**Doni**, Trattato de' generi 1635, **Mersenne**, Préludes 1634, Harmonicorum libri XII [nur lib. 1—4] 1648, **Lemme**, Sistema [1666], **Jumilhac**, La science et la pratique du plain-chant, Paris 1673, die überaus seltene Originalausgabe, **Scaletta**, Scala 1685, **Berardi**, Documenti armonici 1687, **Carissimi**, Ars cantandi 1693, **Printz***, Satyrischer Componist 1696; c) *18. Jahrhundert:* **Fuhrmann***, Musicalischer Trichter 1706, Musica vocalis [1715], **Buttstett**, Ut re mi fa sol la [1716], **Euler**, Tentamen 1739, **Rameau**, Code de musique 1760, **Tartini**, Principj dell' armonia 1767. Ferner war es möglich, die vorhandene Bestände der theoretischen Werke **Matthesons** und **Marpurgs** vollständig zu komplettieren. Es ist also den Besuchern der Bibliothek auch nach dieser Richtung hin Gelegenheit zu Quellenstudien gegeben. Daraus erklärt sich wohl auch der starke Zuspruch von seiten der Studierenden an der Universität.

Auch an der Vervollständigung der Textbücher- und Bildersammlung ist systematisch fortgearbeitet worden, worüber die Jahrbücher Auskunft geben. Im verflossenen Jahre wurden folgende Textbücher aus der Zeit der ersten stehenden Oper in Hamburg angeschafft: [R. **Keiser**], Verbindung des großen Herkules mit der schönen Hebe, 1699; Die wunderschöne Psyche, 1701; Die über die Liebe triumphierende Weißheit oder: Salomon, 1706; [**Telemann**], Sancio. [**Mattei-Bononcini-Händel**], Muzio Scevola, 1723; [**Orlandini & Amadei**], Der ehrsüchtige Arsaces, 1726. Ferner wurde das Originaltextbuch von **Webers** Freischütz, Berlin 1821, erworben.

Die **Benutzung** der Bibliothek im ersten Jahrzehnt ihres Bestehens ist aus der dem Jahrbuch für 1903 beigegebenen Statistik zu ersehen, sie stellt sich für die verflossenen weiteren fünf Jahre wie folgt dar:

| Jahr | Gesamtzahl der Besucher | Gesamtzahl der Entleiher | Gesamtzahl der entliehenen Werke | Theoretische Werke | Praktische Werke |
|---|---|---|---|---|---|
| 1904 | 4600 | 4068 | 11673 | 6246 | 5427 |
| 1905 | 4779 | 4095 | 11020 | 6154 | 4866 |
| 1906 | 4915 | 4271 | 11726 | 6373 | 5353 |
| 1907 | 4890 | 4213 | 10429 | 5860 | 4569 |
| 1908 | 4959 | 4315 | 11576 | 7154 | 4422 |
| Summa: | 24143 | 20962 | 56424 | 31787 | 24637 |

Zum richtigen Verständnis der Tabelle mag die Bemerkung dienen, daß im ersten Jahrzehnt zusammen 92323 Werke ausgegeben wurden, so daß also gegen früher ein jährlicher Zuwachs von mehr als 2000 Entleihungen zu verzeichnen ist.

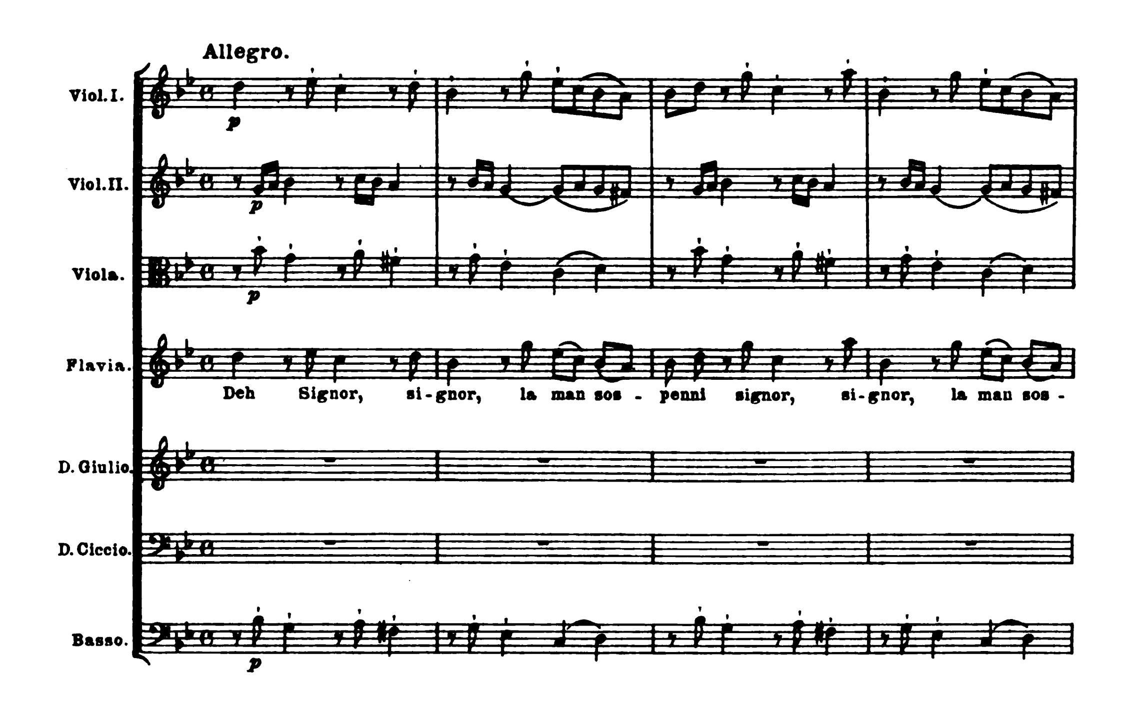
In Verbindung mit der Neuausgabe des Kataloges, dessen erster Teil Ende dieses Jahres erscheinen wird, ist eine Umgestaltung des Büchermagazins ins Auge gefaßt. Und zwar sollen die Bestände mit Rücksicht auf die wachsende Inanspruchnahme der Bibliothek für die Folge nicht mehr mechanisch, sondern systematisch geordnet werden.

Den Beschluß möge die übliche Liste der am meisten verlangten Werke bilden, die wiederum ein interessantes Bild von den mannigfachen auf der Bibliothek betriebenen Studien abgibt.

## Theoretisch-literarische Werke.

| Autor | Titel | Zahl der Entleihungen |
|---|---|---|
| . . . . . . . . . | Zeitung, Allgemeine musikalische (Breitkopf & H.) | 115 |
| Niecks, Friedr. . . . | Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker . | 83 |
| Bülow, H. v. . . . . | Briefe und Schriften . . . . . . . . . . . . . | 60 |
| Eitner, Robert . . . | Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten . . . . . . | 58 |
| Berlioz, Hect. . . . | Instrumentationslehre. Ergänzt und revidiert von Richard Strauß . . . . . . . . . . . . | 57 |
| Wagner, Rich. . . . | Gesammelte Schriften und Dichtungen . . . . . | 50 |
| . . . . . . . . . | Jahrbuch der Musikbibliothek Peters . . . . . | 40 |
| . . . . . . . . . | Monatshefte für Musikgeschichte . . . . . . . | 40 |
| Moos, Paul . . . . . | Moderne Musikästhetik in Deutschland . . . . | 39 |
| Schweitzer, Alb. . . | Johann Sebastian Bach . . . . . . . . . . . | 36 |
| Nietzsche, Fr. . . . | Wagner-Schriften (Geburt der Tragödie. Der Fall Wagner etc.) . . . . . . . . . . . . . . | 35 |
| Gevaert, F. A. . . . | Cours méthodique d'orchestration . . . . . . . | 34 |
| Spitta, Philipp . . . | Johann Sebastian Bach . . . . . . . . . . . | 33 |
| . . . . . . . . | Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft | 32 |
| Thayer, Alex. W. . . | Ludwig van Beethoven's Leben . . . . . . . . | 32 |
| Chamberlain, H. S. . | Richard Wagner . . . . . . . . . . . . . . | 31 |
| Gevaert, F. A. . . . | Neue Instrumenten-Lehre . . . . . . . . . . | 31 |
| Hofmann, Rich. . . . | Praktische Instrumentationslehre . . . . . . . | 31 |
| . . . . . . . . . | Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft | 31 |
| Riemann, Hugo . . . | Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule | 30 |
| . . . . . . . . . | Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft . . . . | 30 |
| . . . . . . . . . | Richard Wagner an Minna Wagner . . . . . . | 30 |
| Nagel, Wilibald . . . | Beethoven und seine Klaviersonaten . . . . . . | 28 |

# N. Logroscino: Il Governatore.
## Finale del Atto I^mo.







Viol.I.
Viol.II.
Viola.
Fl.
Don G.
Don C.
Basso.
gor.
Neñ-a mia vuo che s'inpenni zit-to, zit-to, lassa-te servi zitto, zitto
lassa-te servi
p
oh ma-lo-ra manc'a'n-ti-so
Fuss ac-cis-so fuss ac-cisso tu e chi si Fuss ac-
cis-so fuss ac-cisso tu e chi si
Già co lui mi sõ-pra-ca-ta, mi sõ-pra-cata
contra

lu - i tu stai im - perata eh! si - len - zi - o, addo si

no ca - no - ne benagg - o - je

ve-di bel-la ci - vir - ta

sta, ad-do si sta? via pri-so-ne pri - so-ne va - a pe

Deh che il ciel vi jetti a-dos-so na mon - tagna de con-tien-to

mo pri-so-ne va - a pe mo

e ve


Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Fl.
Don G.
Don C.
Basso.
cè che buoje
dia nò but-to Gruosso, nò but-to but-to grosso d'al-le - rezza o-gne momiento.
com-pas-si-o-ne, com-pas-si-o - ne, ca - re - ta
si-gnor mio si
ca - re - ta, ca - re - ta
ca - re - ta, ca - re - ta. Deh sos-penni io son pra - ca - ta
ca - re - ta, ca - re - ta.



ci-vir-ta, bel-la ci-vir-ta, bel-la ci-vir-

zit-to, zitto las-sa-te servi si-lenzio ad-do si stà, ad-do si

nò ca-no-ne

-ta

sta vi-a pri-so-ne

Fuss ac-cis-so tu è chi si

Deh ri-mor-chia ri-mor-chia il

tuo, il tuo ri-gor si che il ciel vi jetti a-dos-so nà mon-tagna de con tiento

come cò?

e ve


Viol.I.
Viol.II.
Viola.
Fl.
Don G.
Don C.
Basso.
dia nò but-to Gruos-so nò but-to but-to Gruosso d'al-le - rezza o-gne momien-to
ce che
buo-je si-gnor mio si
com-passi-o - - - ne ca-re-ta, ca-re-
ta
aggio 'ntiso t'ho ser-vi-ta sa-po - ri-ta, bel-la bel-la bel-la bel-la mi-a ma lan-


drino an-dia-te vi-a andiate vi-a no pet-te no nce pie-ta Car-ce-re-tur
tu si no ia mania to-re del mio
scri-psi già, car-ce-re - tur scri-psi già.
duol del mio rosso-re ti vor-rei sà che fa-re-i Uh mi sento, mi sento ca-ne-a


Viol.I.
Viol.II.
Viola.
Fl.
uh mi sento, mi sen-to ca-ne-a, car-ce-re-tur scripsi già.
Don G.
Don C.
Ah pre-sut-to scajen-
sa-to tù nce cur-pe tu si sta-to tù nca cur-pe tu si sta-to cà me straccie
chia mò jamo nò mot-tamo ca-po-ra nò mot-tamo ca-po-ra.
Basso.

| Autor | Titel | Zahl der Entleihungen |
|---|---|---|
| **Gerber, Ernst L.** . . | Historisch-Biographisches Lexikon der Tonkünstler | 25 |
| **Breithaupt, R. M.** . . | Die natürliche Klaviertechnik . . . . . . . . . | 24 |
| **Helmholtz, H. v.** . . | Die Lehre von den Tonempfindungen . . . . . | 23 |
| **Wallaschek, Rich.** . . | Anfänge der Tonkunst . . . . . . . . . . . . | 23 |
| **Garcia, Manuel** . . . | Schule des Gesanges . . . . . . . . . . . . . | 22 |
| **Burney, Charles** . . | A general history of music . . . . . . . . . . | 21 |
| **Louis, Rudolf** . . . . | Anton Bruckner . . . . . . . . . . . . . . . | 21 |
| **Armin, George** . . . | Müller-Brunow. Eine Kritik der Stimmbildung | 21 |
| **Glasenapp, Carl Fr.** . | Das Leben Richard Wagner's . . . . . . . . | 20 |
| **Karasowski, M.** . . . | Friedrich Chopin . . . . . . . . . . . . . . | 20 |
| **Audley, A.** . . . . . | Frédéric Chopin. Sa vie et ses œuvres . . . . | 19 |
| . . . . . . . . . | Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt . . . . | 19 |
| **Schering, A.** . . . . | Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart . . . . . . . . . . . . . . . | 19 |
| **Grove, George** . . . | Beethoven und seine neun Symphonien (Hehemann) | 18 |
| **Jahn, O.** . . . . . . | W. A. Mozart . . . . . . . . . . . . . . . | 18 |
| **Kullak, Ad.** . . . . . | Die Ästhetik des Klavierspiels (Niemann) . . . | 18 |
| **Marx, Ad. Bernh.** . . | Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen . . | 18 |
| **Seidl, Arthur** . . . . | Vom Musikalisch-Erhabenen . . . . . . . . . | 18 |
| **Seidl, Arthur** . . . . | Wagneriana . . . . . . . . . . . . . . . . | 18 |
| **Cornelius, Carl Maria** | Peter Cornelius' Literarische Werke . . . . . . | 17 |
| **Reinecke, W.** . . . . | Die Kunst der idealen Tonbilduug . . . . . . | 17 |
| **Schmitt, Friedr.** . . . | Große Gesangschule . . . . . . . . . . . . . | 17 |
| **Hausegger, Siegm. v.** | Gedanken eines Schauenden. Gesammelte Aufsätze von Friedrich von Hausegger . . . . . | 16 |
| **Kalbeck, Max** . . . | Johannes Brahms . . . . . . . . . . . . . . | 16 |
| **Müller-Brunow** . . . | Tonbildung oder Gesangunterricht? . . . . . . | 16 |
| **Riemann, Hugo** . . . | Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert . . . . . . . . . . . . . . . . . | 16 |
| **Widor, Ch. M.** . . . | Die Technik des modernen Orchesters . . . . . | 16 |
| **Wolzogen, H. v.** . . | Führer durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel Der Ring des Nibelungen . . . . . | 16 |
| **Dommer, Arrey v.** . | Handbuch der Musikgeschichte . . . . . . . . | 15 |
| **Fétis, F. J.** . . . . . | Traité complet de la théorie et de la pratique de l'Harmonie . . . . . . . . . . . . . | 15 |
| **Friedlaender, Max** . | Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert . . . . | 15 |
| **Lindner, Ernst Otto** . | Geschichte des deutschen Liedes im XVIII. Jahrhundert . . . . . . . . . . . . . . . . | 15 |
| **Ramann, Lina** . . . | Franz Liszt . . . . . . . . . . . . . . . . | 15 |

| Autor | Titel | Zahl der Entleihungen |
|---|---|---|
| **Riemann, Hugo** . . . | Vereinfachte Harmonielehre . . . . . . . . . | 15 |
| . . . . . . . . . | Bach-Jahrbuch . . . . . . . . . . . . . . . . | 14 |
| . . . . . . . . . | Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung (Chrysander) . . . . . . . . . . . . . . . . . | 14 |
| **Busby, Thomas** . . . | Allgemeine Geschiche der Musik (C. F. Michaelis) | 14 |
| **Carlez, Jules** . . . . | Choron, sa vie et ses travaux . . . . . . . . | 14 |
| **Leichtentritt, Hugo** . | Frédéric Chopin . . . . . . . . . . . . . . | 14 |
| **Schröder, Herm.** . . | Die symmetrische Umkehrung in der Musik . . | 14 |
| **Scudo, P.** . . . . . . | Der Chevalier Sarti (Otto Kade) . . . . . . . | 14 |
| **Adler, Guido** . . . . | Richard Wagner . . . . . . . . . . . . . . | 13 |
| **Draeseke, Felix** . . . | Der gebundene Styl . . . . . . . . . . . . . | 13 |
| **Hacke, Heinrich** . . | Lerne singen! Volkstümliche Sprech- und Singlehre zum Selbstunterricht . . . . . . . . . | 13 |
| **Jaques-Dalcroze** . . | Rhythmische Gymnastik . . . . . . . . . . . | 13 |
| **Litzmann, Berth.** . . | Clara Schumann . . . . . . . . . . . . . . | 13 |
| **Reimann, Heinrich** . | Robert Schumanns Leben und Werke . . . . . | 13 |
| **Riemann, Hugo** . . . | Große Kompositionslehre . . . . . . . . . . | 13 |
| **Schoelcher, Victor** . | The Life of Handel . . . . . . . . . . . . . | 13 |
| **Bach, C. Ph. E.** . . . | Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen | 12 |
| **Heuberger, R.** . . . | Franz Schubert . . . . . . . . . . . . . . . | 12 |
| **Hofmeister, Fr.** . . . | Verzeichnis sämtlicher im Jahre 1852—1907 in Deutschland und in den angrenzenden Ländern erschienenen Musikalien . . . . . . . . . . | 12 |
| **Lobe, J. C.** . . . . . | Lehrbuch der musikalischen Komposition . . . | 12 |
| **Riemann, H.** . . . . | Handbuch der Harmonielehre . . . . . . . . . | 12 |
| **Schumann, Clara** . . | Jugendbriefe von Robert Schumann . . . . . . | 12 |
| **Seyfried, Ign. v.** . . | Ludwig van Beethovens Studien . . . . . . . | 12 |
| **Abert, Hermann** . . | Robert Schumann . . . . . . . . . . . . . . | 11 |
| **Armin, George** . . . | Gesammelte Aufsätze über Stimmbildung, Gesangskritik, moderne Sänger und Schauspieler . . | 11 |
| **Barbedette, H.** . . . | Chopin, essai de critique musicale . . . . . . . | 11 |
| **Berlioz, Hector** . . . | Gesammelte Schriften . . . . . . . . . . . . | 11 |
| **Garsó, Siga** . . . . . | Wie lernt man singen? . . . . . . . . . . . | 11 |
| **[Golther, Wolfgang]** . | Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853—1871 . . . . . | 11 |
| **Knorr, Iwan** . . . . | Peter Iljitsch Tschaikowsky . . . . . . . . . | 11 |
| **Mackenzie, M.** . . . | Singen und Sprechen . . . . . . . . . . . . | 11 |
| **Naumann, Emil** . . . | Illustrierte Musikgeschichte (E. Schmitz) . . . . | 11 |
| **Schreyer, Johannes** . | Harmonielehre . . . . . . . . . . . . . . . | 11 |

| Autor | Titel | Zahl der Entleihungen |
|---|---|---|
| **Wallaschek, Rich.** . . | Ästhetik der Tonkunst . . . . . . . . . . . . | 11 |
| **Wegeler und Ries** . . | Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven (Kalischer) . . . . . . . . . . . . . . . | 11 |
| **Weingartner, Felix** . | Ratschläge für Aufführungen der Symphonien Beethovens . . . . . . . . . . . . . . . . | 11 |
| **Berlioz, Hector** . . . | Grand traité d'instrumentation et d'orchestration | 10 |
| . . . . . . . . . | Deutscher Bühnen-Spielplan . . . . . . . . . | 10 |
| **Förster-Nietzsche, El.** | Das Leben Friedrich Nietzsche's . . . . . . . | 10 |
| **Goldschmidt, H.** . . . | Handbuch der deutschen Gesangspädagogik . . . | 10 |
| **Haberlandt, Mich.** . . | Hugo Wolf's Briefe an Hugo Faißt . . . . . . | 10 |
| **Jonquière, Alfred** . . | Grundriß der musikalischen Akustik . . . . . . | 10 |
| **Kofler, Leo** . . . . . | Die Kunst des Atmens . . . . . . . . . . . | 10 |
| **Reissmann, A.** . . . | Franz Schubert . . . . . . . . . . . . . . . | 10 |
| **Riehl, W. H.** . . . . | Freie Vorträge . . . . . . . . . . . . . . . | 10 |
| **Riemann, Hugo** . . . | Katechismus der Fugen-Komposition . . . . . . | 10 |
| . . . . . . . . . | Sammlung musikalischer Vorträge (Waldersee) . . | 10 |
| **Schindler, A.** . . . . | Ludwig van Beethoven . . . . . . . . . . . | 10 |
| **Walther, Joh. G.** . . | Musicalisches Lexicon . . . . . . . . . . . . | 10 |
| **Winterfeld, C. v.** . . | Der evangelische Kirchengesang . . . . . . . . | 10 |

## Praktische Werke.

| Komponist | Titel | Zahl der Entleihungen |
|---|---|---|
| **Strauß, Rich.** . . . . | Salome, Partitur . . . . . . . . . . . . . . | 63 |
| . . . . . . . . . | Denkmäler der Tonkunst in Österreich . . . . . | 47 |
| . . . . . . . . . | Denkmäler deutscher Tonkunst. I. Folge . . . | 34 |
| **Wagner, Rich.** . . . | Die Walküre, Partitur . . . . . . . . . . . . | 33 |
| **Wagner, Rich.** . . . | Das Rheingold, Partitur . . . . . . . . . . . | 32 |
| . . . . . . . . . | Denkmäler der Tonkunst in Bayern . . . . . . | 30 |
| **Wagner, Rich.** . . . | Siegfried, Partitur . . . . . . . . . . . . . | 29 |
| **Wagner, Rich.** . . . | Die Meistersinger von Nürnberg, Partitur . . . | 28 |
| **Puccini, Giacomo** . . | Die Bohème, Klavier-Auszug . . . . . . . . . | 27 |
| **d'Albert, Eugen** . . . | Tiefland, Partitur . . . . . . . . . . . . . | 25 |
| **d'Albert, Eugen** . . . | Tiefland, Klavier-Auszug . . . . . . . . . . | 23 |
| **Wagner, Rich.** . . . | Götterdämmerung, Partitur . . . . . . . . . . | 23 |
| **Bach, Wilh. Fr.** . . . | 8 Fugen für das Klavier . . . . . . . . . . . | 22 |

| Komponist | Titel | Zahl der Entleihungen |
|---|---|---|
| **Wagner, Rich.** . . . | Parsifal, Partitur . . . . . . . . . . . . . . | 22 |
| **Wagner, Rich.** . . . | Die Walküre, Klavier-Auszug . . . . . . . . . | 20 |
| **Rossini, G.** . . . . . | Il Barbiere di Seviglia, Partitur . . . . . . . | 19 |
| **Beethoven, L. van** . | Symphonien, Gesamt-Ausgabe . . . . . . . . . | 18 |
| **Böhme, F. M.** . . . . | Volkstümliche Lieder der Deutschen . . . . . . | 18 |
| **Charpentier, Gust.** . | Louise, Klavier-Auszug . . . . . . . . . . . | 18 |
| **Chopin, Fr.** . . . . . | Sämtliche Pianoforte-Werke (Peters) . . . . . . | 18 |
| **Liszt, Franz** . . . . | Les Préludes. Symphonische Dichtung Nr. 3, Partitur | 18 |
| **Bizet, Georges** . . . | Carmen, Partitur . . . . . . . . . . . . . . | 16 |
| **Liszt, Franz** . . . . | Zweites Pianoforte-Concert mit Orchester, Partitur | 16 |
| **Strauß, Rich.** . . . . | „Also sprach Zarathustra", Partitur . . . . . . | 16 |
| **Brahms, Joh.** . . . . | Op. 90. Dritte Symphonie (F dur), Partitur . . | 15 |
| **Erk, L. u. Böhme, Fr. M.** | Deutscher Liederhort . . . . . . . . . . . . | 15 |
| **Reger, Max** . . . . . | Op. 101. Konzert für Violine mit Begleitung des Pianoforte . . . . . . . . . . . . . . . . | 15 |
| **Strauß, Rich.** . . . . | Salome, Klavier-Auszug . . . . . . . . . . | 15 |
| **Wagner, Rich.** . . . | Lohengrin, Partitur . . . . . . . . . . . . . | 15 |
| **Wagner, Rich.** . . . | Tristan und Isolde, Partitur . . . . . . . . . | 15 |
| **Böhme, F. M.** . . . . | Deutsches Kinderlied und Kinderspiel . . . . . | 14 |
| **Sullivan, Arth.** . . . | Der Mikado, Partitur . . . . . . . . . . . . | 14 |
| **Wagner, Rich.** . . . | Das Rheingold, Klavier-Auszug . . . . . . . . | 14 |
| **Wagner, Rich.** . . . | Siegfried, Klavier-Auszug . . . . . . . . . . . | 14 |
| **Bach, Joh. Seb.** . . . | Kirchencantaten, XI. Band, Gesamt-Ausgabe . . | 13 |
| **Strauß, Rich.** . . . . | Tod und Verklärung, Partitur . . . . . . . . . | 13 |
| **Wagner, Rich.** . . . | Die Meistersinger von Nürnberg, Klavier-Auszug | 13 |
| **Zumsteeg, J. R.** . . | Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung | 13 |
| **Bach, Joh. Seb.** . . . | Matthäus-Passion, Partitur . . . . . . . . . . | 12 |
| **Debussy, Claude** . . | Pelléas et Mélisande, Partitur . . . . . . . . . | 12 |
| **Pergolesi, G. B.** . . . | Missa in D dur, Partitur . . . . . . . . . . . | 12 |
| **Wagner, Rich.** . . . | Der fliegende Holländer, Klavier-Auszug . . . . | 12 |
| **Wagner, Rich.** . . . | Tannhäuser, Partitur . . . . . . . . . . . . | 12 |
| **Beethoven, L. van** . | Op. 125. Symphonie Nr. 9, Partitur . . . . . | 11 |
| **Humperdinck, E.** . . | Hänsel und Gretel, Partitur . . . . . . . . . | 11 |
| **Verdi, Gius.** . . . . | Otello, Klavier-Auszug . . . . . . . . . . . . | 11 |
| **Bach, Joh. Seb.** . . . | Kirchencantaten, VII. Band, Gesamt-Ausgabe . . | 10 |
| **Bach, Joh. Seb.** . . . | Kirchencantaten, XVI. Band, Gesamt-Ausgabe . . | 10 |
| **Bach, Joh. Seb.** . . . | Magnificat D dur, Gesamt-Ausgabe . . . . . . . | 10 |
| **Brahms, Joh.** . . . . | Schicksalslied, für Chor und Orchester, Partitur . | 10 |
| **Brahms, Joh.** . . . . | Op. 73. Zweite Symphonie (D dur), Partitur . . | 10 |

| Komponist | Titel | Zahl der Entleihungen |
|---|---|---|
| **Debussy, Claude** . . | Prélude à l'après-midi d'un faune, Partitur . . . | 10 |
| **Elgar, Edward** . . . | Op. 36. Variations on an original theme, Partitur | 10 |
| . . . . . . . . . | Publikation der Gesellschaft für Musikforschung. Die Oper, Teil I . . . . . . . . . . . . . | 10 |
| **Reger, Max** . . . . . | Op. 100. Variationen und Fuge über ein lustiges Thema von Joh. Ad. Hiller, Partitur . . . . | 10 |
| **Reger, Max** . . . . . | Op. 101. Konzert für Violine mit Begleitung des Orchesters, Partitur . . . . . . . . . . . . | 10 |
| **Saint-Saëns, C.** . . . | Samson et Dalila, Partitur . . . . . . . . . . | 10 |
| **Wagner, Rich.** . . . | Götterdämmerung, Klavier-Auszug . . . . . . . | 10 |
| **Weber, Carl M. v.** . . | Ouverturen: Freischütz, Oberon, Euryanthe, Jubel-Ouverture, Partitur . . . . . . . . . . . . | 10 |
| **Wolf, Hugo** . . . . . | Der Feuerreiter, Partitur . . . . . . . . . . . | 10 |

Leipzig, im März 1909.

C. F. Peters. Prof. Dr. Rudolf Schwartz
Bibliothekar.

Am 18. Juni 1908 starb nach langen schweren Leiden in Nicolassee bei Berlin

# Dr. Emil Vogel

in seinem 49. Lebensjahre. Die allseitige Teilnahme der gelehrten musikalischen Welt war wohl das beredteste Zeugnis für den empfindlichen Verlust, den die Wissenschaft durch sein Hinscheiden erlitten hat. Die Musikbibliothek Peters hat in dem Verstorbenen ihren Organisator und langjährigen Vorsteher verloren, einen Mann, der mit außergewöhnlicher Sachkenntnis, die er in uneigennützigster Weise niemandem vorenthielt, der ihn befragte, und mit einem seltenen Pflichteifer seines Amtes gewaltet, bis ihn im Sommer 1900 ein grausames Geschick aus dieser Stellung riß, an der er mit ganzem Herzen hing. Durch die Verdienste, die sich der Verstorbene um die Bibliothek erworben hat, wird sein Name dauernd mit der Geschichte des Institutes verknüpft bleiben.

Ehre seinem Andenken!

# Über Heterophonie.

Von

Guido Adler.

In unserer Kunstmusik werden, wie bekannt, zwei Arten von Mehrstimmigkeit unterschieden: die Homophonie und die Polyphonie. Bei der ersteren die harmonische Unterordnung aller Stimmen als Begleitstimmen unter eine führende Melodiestimme. Bei der zweiten die ideelle Gleichberechtigung aller Stimmen des Verbandes, in Wirklichkeit, in Praxis ein Mit- und Nacheinandergehen von Stimmen in einer für die Bewegung der Konsonanzen und für die reguläre Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen geregelten Weise, also in steter Rücksicht auf Zusammenklang, als ein Kompromiß von freier Bewegung und Gebundenheit. In einzelnen Kunsterzeugnissen der neuesten Zeit erheben sich im mehrstimmigen Verbande zwei oder sogar mehrere Stimmen zu einer Ungebundenheit im Auftreten und Fortschreiten, als ob sie sich gar nicht um einander zu kümmern hätten, und so entstehen Zusammenklänge, die nach dem Gebrauche sowohl unserer klassischen Musik, als auch nach der künstlerischen Auffassung der Hauptvertreter der Romantik in geradezu willkürlicher Weise zusammentreffen und das, nach den Klassikern gebildete Ohr empfindlich verletzen. Die Verbindung und Zusammenstellung solcher Melodien vollzieht sich dann mehr in rhythmischen Proportionen als in tonalen, ja, manchmal werden direkt tonal entgegenstehende Tonreihen zusammengeschweißt, was geradezu mit dem Ausdruck „antitonal“ bezeichnet werden könnte. Diese Art der Verbindung von Melodien steht in einer gewissen Beziehung zu rudimentären Anfängen unserer Mehrstimmigkeit in der Musik einzelner Naturvölker und der primären Kunstmusik im Mittelalter. In der letzteren wurden verschiedene Gesänge, weltliche und geistliche, miteinander gleichzeitig verbunden oder richtiger gesagt: zusammengelegt, wobei die Melodien nach rhythmischen Schemen (den mittelalterlichen Modi) übereinandergestellt wurden oder Fragmente besonders aus bekannten liturgischen Gesängen je nach Bedarf verteilt oder anderen Weisen untergelegt wurden. Es stellt sich also in der modernen Tonkunst ein analoger Prozeß ein, wie in der bildenden Kunst, in der heute ebenfalls mehrfach zu primitiven Formen und Ausdrucksmitteln

gegriffen wird. Nach den Präraffaeliten kamen in der sogenannten Sezession die Anlehnungen an exotische, besonders asiatische Ur- oder Primärformen zu künstlerischer Verwendung.

Wenngleich uns heute noch ein sehr lückenhaftes und unvollständiges, zum großen Teile unverläßliches Material der exotischen Musik zu Gebote steht, so können wir doch auf Grund des verläßlichen Materiales in Bezug auf die Tonstücke, bei denen mehrere Stimmen, sei es vokale oder instrumentale zur Verwendung kommen, eine Art der Behandlung als im Vordergrunde stehend bezeichnen, die sich sowohl von unserer Homophonie als von unserer Polyphonie wesentlich unterscheidet. Bei genereller Zusammenfassung der Hauptgruppe dieser Erscheinung könnte folgende Beschreibung gegeben werden: Die Stimmen beginnen unisono, im Einklang oder in Oktaven; in weiterer Folge weichen sie voneinander ab. Die Hauptweise wird umspielt, umsungen und es entstehen Neben- und Durchgangstöne, die bald konsonierend, bald dissonierend mit der Hauptweise zusammentreffen. Dieses Umspielen und Umsingen macht dann bald den Eindruck, als ob die Mitspieler und Mitsänger ihr Eigenes hinzufügen wollten, sei es in einzelnen abweichenden Tönen, sei es bloß in Verzierungsnoten. Bald aber machen diese Nebenwege den Eindruck, als ob der Spieler oder Sänger nur unbewußt vom richtigen Wege abgegangen sei, als ob die Abweichung nur ein Zufall sei, entweder, weil das Gedächtnis die Exekutierenden verlassen oder weil sie für diese Mittelteile ihre Aufmerksamkeit nicht für gebunden erachten. Wie beim Anfang, so bewegen sich dann die Stimmen auch gegen den Schluß fast ausnahmslos im Unison oder in einer regulären Parallelbewegung. Diese Art der Führung mehrerer Stimmen ist der Hauptzweig, man kann sagen: der Stamm der **Heterophonie**. Diese Bezeichnung hat, sowie die Homophonie und Polyphonie ihren etymologischen Ursprung bei den Griechen. Während aber Homophonie und Polyphonie den Griechen nicht bekannt waren, bestand eine Art der Heterophonie, über die uns von zwei antiken Schriftstellern in Stellen berichtet wird, über deren Deutung heute trotz mannigfacher Versuche noch keine völlige Klarheit besteht. Nach dem Bericht des Aristoxenos (bei Plutarch) ertönt dort oder da eine Quint, eine Quart, eine Sekund oder eine Sext in der *κροῦσις ὑπὸ τὴν ᾠδήν*, in der zu einzelnen Tönen des Gesanges angeschlagenen Instrumentalbegleitung; es wird also nicht eine, neben der Vokalstimme fortgehende Instrumentalbegleitstimme geführt, sondern es ertönen nur dort und da einzelne klangverstärkende Intervalle, wobei die Frage offen bleibt, ob nicht die Instrumentalstimme im übrigen unison mit der Gesangstimme gehen konnte. Von Plato wird die Heterophonie mit folgenden Worten erklärt: „Der Musiklehrer wie der Zögling müssen die Lyra zu Hilfe nehmen, wegen der festen Abstimmung der Saiten, indem sie die Töne mit den Tönen in Übereinstimmung bringen. Die Heterophonie aber und die Buntheit der Lyramusik, wobei andere Weisen von den gespannten Saiten, andere von dem Komponisten der Melodie herrühren, indem man enge

zu weiten Tonschritten, schnelle zu langsamen und Hohes zu Tiefem als Konsonantes und Dissonantes hinzubringt, ferner indem man mannigfaltige rhythmische Verzierungen mit den Tönen der Lyra anfügt: alles derartige dürfen wir solchen nicht zumuten, die in drei Jahren sich das Brauchbare an der Musik kursorisch aneignen sollen" (nach der Übersetzung von Carl Stumpf). Diese Worte, so wenig sich auch ein verläßliches klares Bild für die Übertragung in die Praxis gewinnen läßt, zumal da uns heterophone Stücke nicht erhalten sind, lassen soviel erkennen, daß diese Art verschiedenstimmigen Vortrages sich in die oben gegebene allgemeine Erklärung der Heterophonie einordnen läßt. Sie gliedert sich als kleiner Teil in das Gesamtbild, das wir uns heute auf Grund der, besonders in den letzten Jahren erschienenen mehrstimmigen Stücke exotischer und folkloristischer Musik bilden können. Unter diesen stehen an erster Stelle die Partituren der siamesischen, japanischen und javanischen Orchesterstücke, sowie der russischen Volksgesänge. In den Publikationen über die letzteren von Melgunow und in den phonographischen Aufnahmen von Eugenie Lineff, die im Auftrage der Petersburger Akademie der Wissenschaften ausgeführt wurden, findet sich ein besonders reiches Material dieser Art. Gerade diese mehrstimmigen russischen Gesänge, die nach der Aussage Lineffs in Distrikten aufgenommen wurden, deren musikalischer Betrieb sicherlich eine Gewähr für Ursprünglichkeit bietet, bilden ein Argument, diese Heterophonie als eine der Uranlage entsprossene Stilübung, sagen wir als Naturprodukt bezeichnen zu können. Diese Gesänge geben sich als freie Improvisationen der verschiedenen Stimmen, so wenig mechanisch ausgeführt, daß fast bei jeder Wiederholung Varianten verschiedenster Art zu hören sind. Ja, der führende Sänger singt selbst die Hauptweise fast nie in der gleichen Art, sondern ändert die Weise bald mehr, bald weniger. Lineff sagt: „Ein ländlicher Sänger, der ein echter Improvisator ist, singt nie zweimal dasselbe, sowohl die führende Weise, wie die beigeordneten Stimmen werden bei jeder Wiederholung mehr oder weniger geändert, so daß neue Varianten entstehen." Sowohl Haupt- wie Nebensänger, von denen Wort und Weise in inniger Verbindung vorgetragen werden, bringen die Varianten („*Podgolosky*"). Die Improvisation spielt da die Hauptrolle. Solo und Chor wechseln miteinander oder sind vereint. Die Solostimme erlaubt sich die reichste Ornamentierung der Prinzipalmelodie und sowie der Chor eintritt, wird die Hauptmelodie von ihm übernommen, meistens in der Oberstimme. Das charakteristische Hauptmotiv oder Thema der führenden Stimme wird vom Chor wiederholt und gewöhnlich von allen Stimmen unisono begonnen oder je nach der Anlage des Chores („*Artel*") heterophon ausgeführt; immer aber beginnt und endigt der Chor jede Phrase im Unison, wobei sich manchmal auch die Solostimme beteiligt. Alle Intervalle finden sich in der heterophonen Ausführung. Die Terzen stehen immerhin im Vordergrunde. Nummer X von den notierten 22 Gesängen ist sogar mit Ausnahme der Unisonstellen durchaus in Terzen

geführt. Neben mannigfach wechselnden Zusammenklängen trifft man auch Folgen von parallel laufenden Sekunden (Nr. XI, Seite 31, System 3, Takt 2).

Solche äußere Erklärungen und Beschreibungen der primären Arten von Mehrstimmigkeit stehen von einer Schilderung des tonpoetischen Gehaltes solcher Gesänge weit ab. Dieser liegt nicht nur in der Eigenart der Melodieführung, in Tonalität und Rhythmus des Hauptgesanges, in der Verbindung von Wort und Weise, sondern auch in dem Zusammentreffen der konsonierenden und dissonierenden Töne im mehrstimmigen Gesange. Äußerlich zeigen sich bei den mehrstimmigen Vokalstücken Unterschiede von den primordialen, primitiven mehrstimmigen Instrumentalstücken, wie sie etwa in den siamesischen, javanischen und japanischen Orchesterpiecen zutage treten, von denen einzelne sogar Vignetten, programmatische Titel haben wie das siamesische *Kham-hom* („süße Worte"). Die hier verwendete Heterophonie beschreibt Carl Stumpf (Beitr. S. 125) mit folgenden Worten: „Es gehen nicht verschiedene Themata gleichzeitig nebeneinander her, vielmehr machen alle Instrumente eine in den Grundzügen identische Tonbewegung, aber sie gestatten sich dabei bedeutende individuelle Freiheiten. Das eine nimmt seinen Weg in einfachen Vierteln, das andere umspielt sie mit allerlei Verzierungen, das dritte löst sie ganz in Sechzehntelbewegungen, Triolen u. dgl. auf, und dabei stehen die Sechzehntelgänge der einzelnen Instrumente nicht in genauerer Übereinstimmung. In gewissen Hauptmotiven treffen dann alle wieder rein unison zusammen. Bei der Wiederholung einzelner Abschnitte ergeben sich kleine Varianten einzelner Instrumente.... Den Schluß bildet die kräftige Formel (das ist das Hauptthema des Stückes) streng unison und stark retardierend gespielt."

Diese Mehrstimmigkeit ist also verwandt der der russischen Volksgesänge. Nur sind hier entsprechend dem Spielcharakter der ausführenden Instrumente im Gegensatz zu den Vokalstimmen der russischen Volksgesänge die Figurenbewegungen reicher, mehr abwechselnd, je nach der Ausführungsmöglichkeit auf den einzelnen Instrumenten. Die tonalen, rhythmischen und tonpoetischen Unterschiede wollen wir hier beiseite lassen.

In ähnlicher Weise beschreibt Dechevrens die rudimentäre Mehrstimmigkeit der chinesischen Musik: „Es ist eine verzierende Begleitung mit Fiorituren, auf- und absteigenden Figuren, Abbiegungen nach unten (zumeist) in Terzen, Quarten, auch Sekunden und Aufspringen in Quinten mit Kettentrillern, Zwischennoten, auch manchmal in gleichmäßiger Bewegung Vorausnahmen, Nach- und Anhängen, Einleitungs- und Ableitungsfiguren zu den Hauptnoten, die meist in halben und ganzen Noten notiert sind für Gesang." (Sammelbände II, 537.)

Bereits Hornbostel und Abraham stellten diese Art der Heterophonie in Parallele mit „den ersten Formen des mittelalterlichen Diskants; die verschiedenen Stimmen bewegen sich in den wichtigsten Abschnitten und Taktteilen unison, in den Nebenteilen erlauben sich einige Instrumente Ab-

weichungen, Synkopen, Triller, Koloraturen, die die Melodie umranken". („Über das Tonsystem der Japaner", Sammelbände IV 333.) Wir finden also in dieser Heterophonie Parallel-, Seiten- und Gegenbewegung. Es ist eine Verschiedenstimmigkeit ohne Regel. Das Zusammentreffen wird vielfach dem Zufall überlassen. Darin besteht das Wesen dieser Art Mehrstimmigkeit, und in der Tat haben die ersten Versuche der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit mit Ausnahme der Parallel-Organa den gleichen Charakter, nicht nur in den wenigen, uns erhaltenen Resten dieser Zeit, sondern auch in den Beschreibungen der Theoretiker, so besonders auch bei dem als Praktiker und Lehrer gleich ausgezeichneten Guido von Arezzo. Sicherlich bilden auch alle Arten der Parallelbewegungen, angefangen von den Oktavengesängen, die schon nach der mittelalterlichen Auffassung Unisongesänge sind, ferner die Quinten- und Quarten-Organa einen wichtigen Urbestandteil der Mehrstimmigkeit — aber nicht mehr. Man hat diese Art der Parallelbewegungen viel zu sehr in den Vordergrund der Geschichte der Mehrstimmigkeit gestellt und ich selbst muß mich des Fehlers bekennen, die Terzen und Sextenparallelen, wie sie uns im Verlaufe der Entwicklung der Mehrstimmigkeit begegnen, und im Fauxbourdon zu einer eigenen Spezies führen, zur Hauptstütze der Hypothese über Entstehung der Mehrstimmigkeit gemacht zu haben. Es geschah dies zu einer Zeit, da ich dem Ursprunge und den Keimen der eigentlichen Harmonie nachging („Studie zur Geschichte der Harmonie"), während ich in der ergänzenden Studie („Über Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit") die Gegenführung der Stimmen in Betracht zog. Die Hauptergebnisse dieser beiden Studien, vorerst die These, daß Harmonie und Polyphonie sich neben- und miteinander entwickelten, ferner die Erkenntnis, daß, „wenngleich ein gemeinsamer Untergrund beider Arten mehrstimmiger Komposition nachzuweisen ist, die Harmonie doch nicht künstlich aus dem Discantus, respektive Kontrapunctus produziert wurde, sondern, von dem originären Triebe als Kind der Volksmusik gezeugt, unter der Zuchtrute des Kontrapunktes zu voller Selbständigkeit großgezogen wurde" — diese Thesen, die von fast allen, die sich seither mit der Geschichte dieses Zweiges unserer Wissenschaft beschäftigt haben, angenommen und vertreten wurden (freilich zumeist, ohne den Ort der Entnahme zu nennen), kann ich auch heute noch aufrecht erhalten. Nur dürfte aus dem hier Vorgebrachten sowohl in chronologischer wie in systematischer Beziehung sich ergeben, daß das gemeinsame Ursprungsgebiet von Homophonie und Polyphonie eben die Heterophonie ist. Denn alle diese Spielarten mehrstimmiger Übung, die in der Folge zu einer besonderen Abart führten oder in der Kunstmusik dort und da stellen- oder stückweise verwendet werden, finden sich in heterophon behandelten, primären Musikstücken. Wir haben da neben den Parallelbewegungen, neben den Seitenbewegungen und den fragmentarischen Gegenbewegungen auch diejenige Art, die Chappel als eine der Grundformen englischer Mehrstimmigkeit be-

zeichnet: die *Drone-base,* einen liegenden Baß, wie er auf National-Instrumenten, der *horn-pipe, hurdy-gurdy,* der Bettlerleier, dem Organistrum ausgeführt und in den mittelalterlichen Kategorien als *Diaphonia basilica* bezeichnet wird. Auch die hartnäckige Wiederholung eines und desselben Motivs, über dem eine oder mehrere Stimmen sich heterophon bewegen, findet man in solchen primordialen Stücken, sogar ein Doppelmotiv (als zweistimmiger „Pes", als Unterlage), in dem meteorartig auftretenden Summer-Canon, der, wie ich nachgewiesen habe, sicherlich das Endprodukt einer langen, organischen Entwicklungsreihe solcher Erzeugnisse gewesen ist.

Wie in der Musik der Naturvölker, so bildet die Improvisation auch in der mehrstimmigen Kunstmusik des Mittelalters bis herauf zum 15. Jahrhundert ein wichtiges Ferment in der Entwicklung der Mehrstimmigkeit. Wir begegnen solchen, nach Art der bezeichneten Heterophonie gebildeten Stellen immer wieder im Verlaufe der künstlerischen Entwicklung. Wenn in der klassischen Vokalpolyphonie des 15. und des 16. Jahrhunderts das im 14. Jahrhundert offiziell ausgesprochene Verbot der Folge vollkommener Konsonanzen als Postulat aufrecht erhalten bleibt, sich immer mehr festigt und eine Folge von zwei Quinten als eine Ausnahme, als ein Abweichen von der Regel angesehen wird, so tauchen in der, der mehrstimmigen Volksmusik nachgebildeten Kunstgattung der Villanella längere Quintengänge und heterophone Stimmführungen auf — eben in Anlehnung an solch primitive Stimmführungen. In der Wiener klassischen Musik wird — wie bekannt — das Oktavieren, das Eintreten der Unisongänge in polyphonen Werken als besonderes Ausdrucksmittel begünstigt, entsprechend dem Grundzuge der Wiener klassischen Schule, die Musik mehr auf volkstümlichen Boden zu stellen, während in den polyphonen Formen der altklassischen Schule Oktavengänge äußerst selten, ausnahmsweise Verwendung finden — z. B. im „Wohltemperierten Klavier", soviel ich weiß, nur ein einziges Mal (zweistimmige E-moll-Fuge). Relativ öfter begegnet man ihnen in Konzertsätzen von Bach. Haydn gegenüber wurde dieses Vorgehen geradezu zum Vorwurf erhoben als eine Herabwürdigung, als eine Herabsetzung der Kunst auf das Niveau ordinärer Volksmusik. In der Heterophonie ist dieses Oktavieren, wie wir sahen, ein Wesensbestandteil, Anfang und Ende — „der Weisheit letzter Schluß". Alle Arten paralleler Bewegungen finden sich in der Heterophonie, und wenn wir heute von einzelnen Völkern nur ein oder das andere Stück kennen, das sich in parallelen Quinten, Quarten, Terzen oder Sekunden bewegt, so ist damit nicht ausgeschlossen, daß sich bei denselben Völkern auch ein eigentlich heterophones Stück auffinden ließe. Bei Natur- wie bei Kulturvölkern gibt es noch heute Gesänge in Quintenparallelen, so in Island in genetischer Fortführung des alten Organum, anderswo wie in dem kunstgebildeten Italien oder in dem musikalischen Nieder-Österreich als momentanes Erzeugnis musikalisch Mindergebildeter. Und nicht nur auf den Admiralitätsinseln ertönen

heute noch ganze Stücke in Sekundengängen, sondern auch zur Zeit der Hochblüte der Acappella-Musik berichtet uns Franchinus Gafurius über Totenlitaneien in fortgehenden Sekunden und Quarten als der landesüblichen Totenklage in seiner Heimat. In eigentlich heterophonen Stücken finden sich Sekundengänge, wie wir zitiert haben, in kleineren Teilstrecken. Und sollen wir aus Meisterstücken der Moderne Sekunden- und Septimenparallelen zitieren? Die regellose Verschiedenstimmigkeit besteht auch heute noch sowohl in ihrem Urzustande als auch in der partiellen Verwendung in Kunstwerken.

Man kann heute noch nicht die verschiedenen Arten der Heterophonie übersichtlich oder systematisch ordnen, ebensowenig wie man ihre Evolution verfolgen kann. Sicherlich werden auch da Etappen und Epochen unterschieden werden, geradeso wie man zur Erkenntnis gekommen ist, daß bei einzelnen Völkern ein harmonischer Urtrieb vorhanden ist, der anderen abgeht. Manchen mag ein latentes Harmoniegefühl eigen sein, das in den Keimen stecken geblieben ist, das sich nicht weiter entwickelte und das in den primitivsten Formen der Mehrstimmigkeit fossil blieb. Bei andern eine relative Ausbildung zu Gebilden, deren Abgrenzung gegenüber den in bewußter Kunsttätigkeit und unter dem Einfluß bestimmter Regeln ausgeführten mehrstimmigen Stücken nicht genau bestimmbar ist. Es sind eben bewegliche Grenzen in dem Verhältnis von Natur- und Kunstmusik. Das Fortschreiten vom Unvollkommenen zum Vollkommenen, vom Ungeschickten zum Gelungenen vollzieht sich allmählich und nicht immer dürfte in der musikalischen Praxis Naturbetrieb von der, nach Regeln vollzogenen Übung zu trennen sein. Wie in der einstimmigen Volksmusik exotischer und abendländischer Völker verkümmerte und überwuchernde Gebilde unter der Schwelle eigentlicher Kunstformen stehen, so dürfte dies auch in der Mehrstimmigkeit der Fall sein. Naturmusik und Kunstmusik sind zwei exzentrische Kreise mit gemeinsamen Kreisausschnitten: je höher die Musikkultur, desto größer der Ausschnitt von beiden Kreisen. Es scheint, als ob bei den musikalisch höchststehenden Kulturvölkern die Nationalmusik ganz in das Gebiet der Kunstmusik aufgenommen sei. Nichtsdestoweniger begegnen wir auch da Produkten, die in das Gebiet der ungeregelten Verschiedenstimmigkeit, der Heterophonie, fallen. Neben den bereits angeführten Beispielen sei besonders auf den, von Hammerich in den Sammelbänden I, 354 veröffentlichten Aufsatz über isländische Musik hingewiesen, in dem nicht nur Beispiele aus dem 15. und 16. Jahrhundert, sondern auch aus unserer Zeit angeführt werden, die ganz in das Gebiet der Heterophonie gehören. Wir werden uns auch in der Folge bei der Beurteilung der stilistischen Ausführung mehrstimmiger Gesänge des Mittelalters an die Kategorisierung von heterophonen Stücken auf der einen Seite und eigentlich harmonischen und polyphonen auf der anderen Seite befreunden müssen. Auch in der Ton-Physiologie und Ton-Psychologie wird dieses Moment in mannigfacher Beziehung richtunggebend sein, und besonders die erstere wird sich in ihrem Grenzgebiete zur

Ästhetik damit beschäftigen müssen, was bisher selbst in dem grundlegenden Werke von Helmholtz nicht geschehen ist, da Helmholtz nur Homophonie und Polyphonie unterscheidet und nicht einmal den Namen der Heterophonie anführt. Übrigens ist im Helmholtzischen Werke auch die übrige Nomenklatur in Bezug auf Ein- und Mehrstimmigkeit sowohl systematisch als historisch heute nicht mehr haltbar, worüber eine spezielle Untersuchung und Neuaufstellung alsbald folgen soll. Von dem Standpunkte der Heterophonie wird in die viel erörterte Frage der Entstehung der Mehrstimmigkeit leichter eingedrungen werden als dies bisher von dem Gesichtspunkt der Harmonie und des Kontrapunktes der Fall gewesen ist. Es werden dann Ansichten, wie daß die Mehrstimmigkeit lediglich dem Zufall ihre Entstehung verdanke oder der Unfähigkeit, eine und dieselbe Weise gleichmäßig anzustimmen und auszuführen oder daß die Möglichkeit, auf einem Instrumente zugleich mehrere Töne zum Erklingen zu bringen oder das Zusammentreffen zweier Bläser oder Streicher den Ursprung der Mehrstimmigkeit hervorgerufen habe, solche Ansichten werden der Erkenntnis weichen, daß der ursprüngliche Trieb, die originäre Anlage für die Ausführung heterophoner Musik das Grund- und Hauptmotiv der Entstehung und Ausbildung der Mehrstimmigkeit bildet, dem gegenüber solche Umstände in den Hintergrund treten — als begünstigende Momente von sekundärer Bedeutung. Schon heute ergibt sich als unumstößliche Tatsache, daß die Heterophonie in ihren verschiedenen Arten und Abarten der wichtigste Durchgangspunkt für die Mehrstimmigkeit im eigentlich künstlerischen Sinne ist. Wohl werden auch da in der Scheidung und im Übergange von dem einen zum andern mannigfach abweichende Ansichten sich geltend machen, geradeso wie in einer gewissen Art primitiver, verschiedenstimmiger Musik aufgewachsene Leute sich gegenüber eigentlichen mehrstimmigen Kunstgebilden ablehnend, abweisend verhalten, denselben vollständig verständnislos gegenüberstehen. Unsere musikalische Kultur hat aber einen so hohen Grad erreicht und ihre Evolution liegt heute so klar zutage, daß vom streng wissenschaftlichen Standpunkt aus heterophone Stücke von mehrstimmigen Kunstwerken genau zu scheiden sind, wie in Gegenwart, so in Vergangenheit. Wir haben demnach die Heterophonie, die rudimentäre, ungeregelte Verschiedenstimmigkeit wissenschaftlich als dritte Stilkategorie neben der Homophonie und Polyphonie anzuerkennen.

## Heterophone Beispiele (im Essay zitiert):

Lineff: Russische Volksmusik Nr. 12 (Vokal).





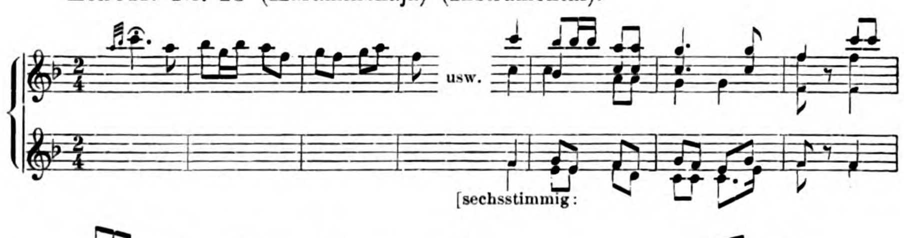

Lineff: Fragment aus Nr. 11 (Vokal).

[dreistimmig:

[zweistimmig.

usw.

Lineff: Nr. 23 (Karaminskaja) (Instrumental).

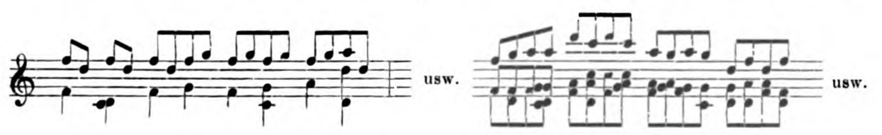




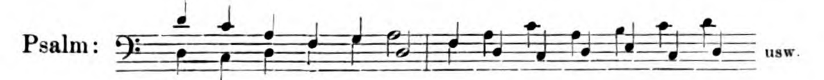


Musik der Javanen (Land, Vjschr. V, 205) (Instrumental, Auszug).

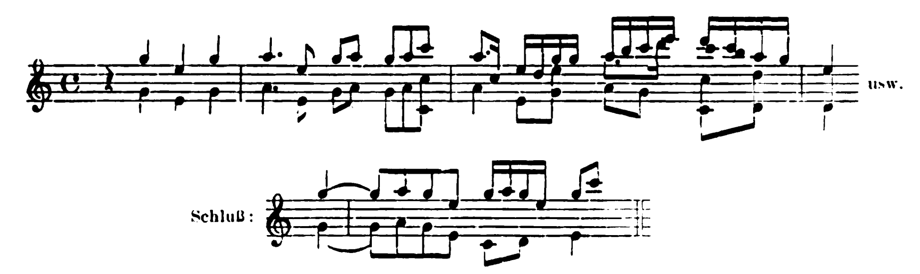





Isländische Musik (17. Jahrhdt.) (Hammerich, Slbde I 363).



**Siamesischer Fächertanz** (Vokal und Instrumental), (Stumpf, Beiträge z. Ak. u. Mw. III, 112).



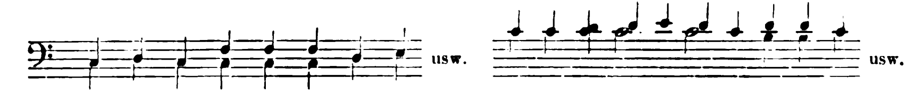

**Hucbald,** Musica Enchiriadis.



**Codex, Bodleiana** Oxford 10. Jahrhdt. (Plainsong and mediaeval music. society, Wooldridge, Fleischer, Riemann).




**Guido von Arezzo,** Micrologus.




**Agnus** (Coussemaker, Hist. de l'harm., Pl. 26).



**Motetus** (jede der drei Stimmen mit einem eigenen Text (Wooldridge S. 358).




Motetus (Aubry „Cent motets“ S. 1) (ebenso).



# J. G. Noverre und sein Einfluß auf die dramatische Ballettkomposition.

Von

Hermann Abert.

Von der großen Reformbewegung auf dem Gebiete der Oper im 18. Jahrhundert, die schließlich im Musikdrama Glucks gipfelt, ist auch die mit ihr seit Alters eng verbundene Gattung des Balletts nicht unberührt geblieben. Ja, es läßt sich hier sogar eine der Opernreform durchaus parallel gehende Strömung verfolgen, die denselben Zielen zustrebt. Auch hier sucht man die Fesseln der Konvention abzustreifen und die ganze Gattung aus dramatischem Geiste heraus neu zu gestalten, auch hier beginnt man mit einer Kriegserklärung an die Selbstherrlichkeit des äußerlichen sinnlichen Elementes und fordert als Hauptbedingung eine grundlegende Reform der Librettistik. Das Ergebnis dieser Bewegung aber war die Verdrängung des Balletts im älteren Sinne, das im Laufe der Zeit unter Hintansetzung aller dramatischen Rücksichten zum bloßen Augen- und Ohrenkitzel herabgesunken war, durch das getanzte Drama, das gleich dem gesungenen und gesprochenen den Anspruch erhebt, an der Hand einer einfachen, allgemein verständlichen Fabel eine logisch sich entwickelnde und von einer leicht faßbaren Grundidee geleitete Handlung darzustellen.

Die nahe Verwandtschaft dieses Programms mit dem der Opernreformatoren springt ohne weiteres in die Augen, und daß man in diesen Kreisen die Tendenzen des neuen Tanzdramas wohl zu würdigen verstand, zeigt allein schon die Tatsache, daß Gluck selbst in seinem „Don Juan“ einen Beitrag dazu geliefert hat. Dabei ist es denn freilich auch geblieben. Es ist dem neuen Ballett nicht gelungen, die dauernde Gunst der großen Meister zu gewinnen, sondern es hat sich in der Hauptsache mit kleineren Talenten begnügen müssen. Die natürliche Folge war, daß auch die Musikgeschichtsschreibung bisher nur sehr flüchtig Notiz von ihm genommen hat. Das ist ein historisches Unrecht, denn abgesehen von dem mitunter recht beträchtlichen ästhetischen Werte dieser Tonschöpfungen treten hier so manche Erscheinungen

zutage, welche die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts dauernd zu bereichern und in verschiedenen Punkten in ein neues Licht zu setzen geeignet sind.

Der Schöpfer dieser neuen Gattung des Balletts ist der berühmte Tanzmeister J. G. Noverre (1727—1810). Die Wurzel der Reform liegt also, wie beim Gluckschen Musikdrama, nicht auf musikalischem, sondern auf poetischem Gebiete.

Eine ausführliche Monographie über diesen genialen Künstler sind uns die Franzosen bei aller ihrer Vorliebe für das Ballett heute noch schuldig. Immerhin aber liegen wenigstens die Grundzüge seiner künstlerischen Entwicklung klar vor uns. Schon in seiner frühesten Jugend regte sich in Noverre das echte Theaterblut; der geniale Blick für alles, was sich in der „Welt des schönen Scheins“ als wirksam erweist, ist der eine Grundzug seines künstlerischen Naturells, ein erstaunlicher Wissens- und Bildungsdrang der andere. Im Laufe seines langen Lebens hat sich Noverre nicht allein mit der klassischen Literatur seines Landes, sondern auch mit der Geschichte der bildenden Künste aufs engste vertraut gemacht; er kannte die literarischen, philosophischen und musikalischen Strömungen seiner eigenen Zeit von Grund aus und sein Briefwechsel, z. B. mit Voltaire, beweist, daß er mit den führenden Geistern seiner Tage Fühlung suchte und fand.

Sein erster großer Eindruck ist offenbar Rameau gewesen, dessen Kunst gerade in Noverres Jugendzeit von den verschiedensten Seiten hart angefeindet wurde. Noverres Hochachtung vor Rameau zieht sich durch alle seine Schriften hindurch. Was den jungen Tänzer vor allem an Rameau fesseln mußte, das waren die neuartigen Tanzszenen voll Charakter und dramatischem Leben, die er in diesen Opern vorfand. Hier trat ihm klar vor Augen, welchen Grad von Ausdruckskraft Tanz und Musik zu erreichen vermochten, wenn sie in den Dienst poetischer Ideen traten. Das waren keine beliebig aneinander gereihten Tanzstücke mehr, sondern Charakterstücke, durch die poetische Situation bedingt und nur in Verbindung mit ihr verständlich. Freilich waren es nur einzelne Bilder, denen eine voll ausgebildete dramatische Handlung fehlte. Aber in einem klugen Kopfe wie Noverre mag schon damals der Gedanke aufgedämmert sein, daß die Übertragung des Rameauschen Prinzips auf die größeren Verhältnisse eines selbständigen Tanzdramas unerwartete Früchte tragen mußte. So ist denn mit Sicherheit anzunehmen, daß das Rameausche Charakterballett den Ausgangspunkt für das neue Tanzkunstwerk bildete.

1745 taucht Noverre, durch einen Mißerfolg bei Hofe aus seinem Vaterland vertrieben, als Solotänzer an der Berliner Oper auf. Es ist gewiß kein Zufall, daß in dieses Jahr die Aufführung eines Balletts fällt, dessen Charakter eine auffallende Ähnlichkeit mit den späteren Noverrischen Kompositionen aufweist, nämlich des Graunschen „Pygmalion“. Hier haben wir bereits jene vollständig freie musikalische Struktur, die uns später in den von

Noverre beeinflußten Pantomimen wieder begegnet. Obwohl das Stück noch kein wirkliches Drama, sondern nur eine dramatische Szene darstellt, ist es doch gerade in dem italienischen Tendenzen huldigenden Berlin auffällig — sollte hier schon der 19 jährige Noverre seine Hand im Spiele gehabt haben? Graun hat den hier gewagten Versuch nicht wiederholt; offenbar war König Friedrich für diese Ballettreform so wenig zu haben als für die Opernreform. Noverre aber schloß in Berlin zugleich mit der italienischen Oper Bekanntschaft. Waren ihm von Paris her die großen programmatischen Orchestergemälde eines Destouches und Rameau wohl vertraut, so lernte er hier die großen Accompagnatoszenen der Italiener mit ihren verschiedenen Typen (Lamenti, Ombraszenen, Anrufungen der Götter usw.) kennen. Von dem gewaltigen Eindruck, den beide Kunstgattungen auf ihn gemacht haben, legen die Werke seiner Schule ein beredtes Zeugnis ab.

Reich an Erfahrungen kehrte Noverre 1747 nach Paris zurück, wo Rameaus Kunst nach langen Kämpfen allmählich zur offiziellen Anerkennung durchzudringen begann. Auch für Noverres Bestrebungen war damit das Verständnis gewachsen; er konnte trotz der Opposition der Konservativen von Erfolg zu Erfolg schreiten. Klärend hat auf seine Anschauungen jedenfalls auch der Buffonistenstreit gewirkt, dessen erste Hitze er gerade noch vor seiner Abreise nach London 1755 erlebte. Dort war der große David Garrick auf den jungen Künstler aufmerksam geworden; während der Jahre 1755—1757 fand zwischen Beiden in London ein reger persönlicher Verkehr statt, in dessen Verlaufe Noverre schließlich zur vollen Klarheit über das ihm vorschwebende neue Tanzideal gelangte. Das enthusiastische Lob, das er dem „englischen Roscius“ in seinen Lettres (S. 209—217) spendet, beweist, daß Garrick der größte Eindruck seines Lebens gewesen ist. Ihn hat er im Auge, wenn er seine eigenen Acteurs unermüdlich auf das Studium der Schauspielkunst hinweist (S. 209), seine Vielseitigkeit, seine Vertrautheit mit allen Affekten wollte er auch auf die Darstellung des getanzten Dramas übertragen wissen (S. 210—213). Vor allem aber bewundert er an Garrick die Meisterschaft des stummen Spiels („cette expression rare de la scène muette, qui caractérise le grand acteur“ S. 214), die auch dem des Englischen unkundigen Hörer sofort das Verständnis des Dramas ermögliche.

Garrick stand damals auf der Höhe seines Ruhmes als Shakespearedarsteller; Noverre hatte Gelegenheit, ihn als Romeo, Macbeth, Lear, Richard III. und Leontes auf der Bühne zu sehen. Der realistische Grundzug dieser Kunst schlug in seinem Innern so manche verwandte Saite an. Auch Garricks Losung war ja die Rückkehr zur Natürlichkeit nach der langen Herrschaft des steifen Deklamationsstiles, auch er war ein abgesagter Feind aller Schablone. Die konventionelle Feierlichkeit der Tragödie haßte er nicht minder als die sorgfältig ausgeklügelten, aber monotonen Bewegungen der Komödie. Wirkliche Menschen wollte er wieder seinem Publikum vorführen statt der bis-

herigen Drahtpuppen, frisches, natürliches Leben an die Stelle einer unwahren Konvention setzen. Dabei war Garrick aber durchaus kein blind drauflosgehender Naturalist, vielmehr ließ ihn ein hohes Maß von Stilgefühl die szenische Wirkung niemals aus den Augen verlieren — er hat nie erzwingen wollen, was mit den Mitteln seiner Kunst nicht erreichbar war.

Das Alles sind Züge, die wir bei seinem damaligen Schüler Noverre wiederfinden werden. Der Reformator des Tanzes hätte keine bessere Schule durchmachen können, als bei dem größten Schauspieler seiner Zeit. In einem Punkte allerdings schieden sich die Wege des Romanen und des Germanen: Garrick identifizierte sich vollkommen mit der Figur, die er darzustellen hatte, er arbeitete sozusagen stets mit dem vollen Herzen, Noverre dagegen bevorzugt den äußeren Glanz und gibt dem Verstande das letzte Wort — von den Anschauungen, wie sie z. B. Diderot in der Correspondance (I 287 ff.; 305 ff.) über die französische Schauspielkunst ausspricht, vermochte auch er sich nicht loszumachen.

Die Wirkungen des Aufenthalts in London zeigten sich alsbald. Noverres Ballette erhalten von jetzt ab eine psychologische Vertiefung, die an die Ausführenden die höchsten schauspielerischen Anforderungen stellte. Nachdem ihm nach seiner Rückkehr aus London die Hoffnung, die Ballettmeisterstelle an der Pariser Akademie zu erhalten, fehlgeschlagen war, widmete er sich in Lyon von 1757—1759 der Ausarbeitung seines neuen Systems; zugleich glaubte er in Granier den ersten Musiker gefunden zu haben, der zur musikalischen Ausführung seiner neuen Kunstwerke besonders geeignet war.

Die Frucht seiner Studien legte Noverre in der ersten und wichtigsten Ausgabe seiner „Lettres sur la danse et sur les balletts“ vom Jahre 1760 nieder. Er bezeichnet sich auf dem Titel bereits als „herzoglich württembergischen Hofballettmeister“, als Verlagsorte erscheinen Lyon und Stuttgart. Das Werk muß also kurz vor oder nach seiner definitiven Anstellung in Stuttgart (1. März 1760) erschienen sein. Eine kurze Vorrede enthält die Widmung an Herzog Karl Eugen von Württemberg, Noverres neuen Protektor. Das ist mehr als bloße konventionelle Unterwürfigkeit. Wir kennen den Herzog als einen eifrigen Freund der Opernreform; er hat seinen Oberkapellmeister Jommelli veranlaßt, in seine Opern französische Elemente einzuführen, und die Berufung Noverres zeigt, daß er auch auf dem Gebiete des Tanzes den neuen reformatorischen Ideen zu ihrem Rechte zu verhelfen entschlossen war. Daß der Herzog Jommelli und Noverre zusammengebracht hat, ist ein weiteres glänzendes Zeugnis für die hohen künstlerischen Ziele, die dieser Fürst sich gesteckt hatte und die gegen die namentlich in den populären Schillerbiographien immer wiederkehrenden Entstellungen zu verteidigen, allmählich dringende Pflicht des Historikers ist.

Noverre geht in seinen Ausführungen aus von dem uralten, aber durch Batteux 1743 wieder in den Mittelpunkt der Ästhetik gestellten Satze, daß

alle Kunst, also auch der Tanz, die Nachahmung der Natur zum Ziele habe (Lettres S. 1, 5 u. ö.). Der Tanz vermag diesem Ziele sogar noch näher zu kommen, als z. B. die Malerei, denn diese gibt uns in ihren Meisterwerken nur Kopien der Natur, während ein gutes Ballett selbst ein Stück Natur ist, verschönt durch alle Reize der Kunst (S. 52). Freilich ist diese ideale Mission der Tanzkunst längst über einem gedankenlosen Schlendrian vergessen worden; was man heutzutage auf den Theatern zu sehen bekommt, verdient nicht mehr den Namen eines Balletts, sondern kann höchstens als „divertissement de danse“ gelten (S. 26).

Um aus dieser Degeneration herauszukommen, muß zunächst die Schulung der Ballettmeister auf eine ganz neue Basis gestellt werden. Selbst die umfassendste Beherrschung der technischen Seite des Tanzes führt zu nichts, wenn sie nicht in den Dienst höherer Ideen gestellt wird. Die Tanzkunst muß den übrigen Künsten wieder gleichgestellt werden, sie muß gleich ihnen in den Stand gesetzt werden, allgemeine Ideen zur Darstellung zu bringen und damit zur sittlichen Erziehung der Nation das Ihre beizutragen. Drei Künste aber sind es, bei denen sie zur Erreichung dieses Zieles Anleihen machen kann und soll: Malerei, Poesie, vor allem die dramatische, und Schauspielkunst.

Die Malerei gibt dem Tanzpoeten die Vorlagen für ausdrucksvolle szenische Bilder an die Hand. Noverre wird nicht müde, die Ballettmeister zum Studium bedeutender Gemälde anzuhalten. Lebrun, Rubens, Van Loo, Boucher und Teniers werden als Musterbeispiele empfohlen. Vor allem wäre aus diesen Vorbildern zu lernen, daß das gedankenlose Festhalten an der symmetrischen Aufstellung und Bewegung der Tänzer der Todfeind aller echten Tanzpoesie ist. Das Zutodereiten des Prinzips der Symmetrie hat die Darsteller längst alles individuellen Lebens entkleidet und zu bloßen Maschinen degradiert (S. 6 f.). Die symmetrische Anordnung mag daher auf die Anfangs- und Schlußstücke der Ballette beschränkt werden, in den eigentlichen „scènes d'action“ aber, wo der individuelle Ausdruck oder, um mit Noverre zu reden, „la nature“ das Wort hat, ist für sie kein Platz (S. 8). Überall schimmert der Grundgedanke des Noverrischen Kunstwerkes hindurch, der dann auch in der Komposition zu beträchtlichen Erweiterungen des Ausdrucks führen sollte: maßgebend für die Gestaltung ist allein die zu Grunde liegende Idee, dagegen sind alle Formen, die nicht durch den Inhalt bedingt sind, ohne weiteres zu verwerfen. Jene großen Maler haben das längst erkannt und durchgeführt, warum sollten ihnen die Tanzpoeten darin nicht folgen? Ist doch das Ballett, wie eine Hauptstelle bei Noverre lautet (S. 18), „une peinture vivante des passions, des moeurs, des usages, des cérémonies et du costume de tous les peuples de la terre“.

Aber freilich, die Malerei vermag dem Tanzdichter zwar wohl zu einem seelisch vertieften Ausdruck in seinen Bühnenbildern zu verhelfen, für ihre Verknüpfung zu einem einheitlichen Ganzen dagegen bedarf er der Unter-

stützung durch eine andere Kunst, nämlich die dramatische Poesie. Damit stehen wir vor dem Hauptpunkt der Noverrischen Reform: Das Ballett muß ein getanztes Drama sein, dem gesprochenen und gesungenen entsprechend, ein Drama mit Exposition, Schürzung und Lösung des Knotens (S. 20, 26). Man glaubt förmlich Calsabigi und Gluck zu hören, wenn man die einzelnen Forderungen Noverres an dieses Drama vernimmt: Gemeinverständlichkeit der Fabeln, klares Herausarbeiten der Grundgedanken, Behandlung jeder einzelnen Situation nach ihrem individuellen Charakter und Vermeidung sowohl alles Episodenhaften als alles Dekorativen, soweit es nicht durch die Handlung bedingt ist (S. 29, 32, 38, 43, 124, 127). Ganz wie beim gesprochenen Drama ist die Einteilung in Akte und Szenen unerläßlich. Die Hauptpersonen müssen jederzeit im Vordergrund bleiben, sie müssen scharfgeschnittene Charaktere darstellen, deren individuelle Züge sich dem Zuschauer sofort einprägen, ihr Wechselspiel muß in scharfen Kontrasten zum Ausdruck kommen (S. 32, 37, 93). Alle Tänze müssen aus der Handlung des Dramas gleichsam von selbst herauswachsen (S. 127); auch die Komparsen, das Seitenstück zum Chore in der Oper, dürfen nur die Rolle im Drama spielen, die ihnen aus der Handlung heraus gewissermaßen von selbst zufällt (S. 34).

Was die Wahl der Stoffe anlangt, so überträgt Noverre den alten Gedanken der Renaissancetragödie auch auf das Ballett. Seine Ballette sollen wirkliche Tragödien sein: „le genre le plus propre à l'expression de la danse est le genre tragique" (S. 30). Hier kann das Tanzdrama seinem ethischen Berufe am besten genügen „faire détester et punir les vices, récompenser et chérir les vertus" (S. 85), vorausgesetzt, daß jede körperliche Bewegung der Tänzer einer seelischen entspricht (S. 265). In diesem Geiste ausgebildet aber wird das Ballett dem Drama als ebenbürtige Kunstgattung zur Seite treten dürfen (285) und Noverre verlangt dann auch ganz folgerichtig für den Ballettmeister einen Sitz in der Akademie (371).

Neben dem tragischen Ballett läßt indessen Noverre auch die leichteren Arten zu, sofern sie nur seinen dargelegten Prinzipien entsprechen, so die „danse mixte", die der comédie noble, und die „danse grotesque", die der comédie gaie entspricht (196); nur hat man sich streng vor einer stilwidrigen Vermischung der einzelnen Arten in acht zu nehmen (23). Absolute Originalität in der Wahl der Sujets ist keineswegs notwendig; der Tanzpoet darf vielmehr unbedenklich Anleihen beim gesprochenen Drama machen, wenn eben dabei nur ein wirkliches Tanzdrama herauskommt (462 ff.).

Trotz dieser Verwandtschaft des Tanzpoems mit dem Drama ist sich Noverre doch der grundlegenden Unterschiede zwischen beiden Gattungen wohl bewußt. Was dem Tanzpoeten durchaus verschlossen ist, das ist das ganze Gebiet des ruhigen, auf den mittleren Ton gestimmten Dialogs, der im gesprochenen Drama die Handlung weiterführt. Hieraus ergibt sich von allem Anfang an für ihn die Notwendigkeit, die Handlung auf ihre Hauptmomente

zusammenzudrängen, die mit der plastischen Kraft eines Gemäldes auf den Zuschauer wirken müssen (197). Noverre hält dies ganz augenscheinlich für einen Vorzug des Tanzdramas, denn der Tanzpoet ist dadurch gezwungen, sich über die Grundzüge seiner Handlung klar zu werden und alles episodische Beiwerk zu vermeiden (80).

Die Forderung, daß der Tänzer ein durchgebildeter Schauspieler sein müsse, versteht sich bei dem glühenden Verehrer Garricks von selbst; aufs tiefste beklagt er, daß es nur wenige Tänzer gebe, „qui soient excellents comédiens et qui possèdent l'art de peindre les mouvements de l'âme par les gestes" (15 f.). Alle körperliche Gewandtheit, alle Fertigkeit in der Bewegung der Arme und Beine kommt nicht über den Standpunkt des Akrobatenhandwerks hinaus, wenn sie nicht in den Dienst des seelischen Ausdrucks gestellt werden.

Verhältnismäßig spät erst kommt Noverre auf die Musik und ihre Stellung in seinem neuen Kunstwerk zu sprechen. Aus all dem bisher Gesagten geht hervor, daß sie für ihn bloße Hilfskunst sein kann. Die bisherige Praxis freilich weist häufig genug das Gegenteil auf: die Musiker machen sich bei den Tänzen ihre Aufgabe allzuleicht (147), sie bilden die überkommenen Tanztypen gedankenlos nach und machen vor allem der Virtuosität der Tänzer viel zu viel Konzessionen (163 f.). Kommt es doch nicht selten vor, daß die Musik zu einem Ballett zuerst komponiert wird und der Ballettmeister seine Bewegungen und Figuren, so gut es eben geht, ihr anpassen muß (149). Das Resultat ist dann entweder eine durchaus monotone, physiognomielose Musik oder, was noch schlimmer ist, eine Musik, die gerade das Gegenteil von dem ausdrückt, was der Tänzer auf der Bühne darzustellen sucht; selbst Lully erhält hier einen kleinen Seitenhieb (141).

Mit diesem Schlendrian muß gründlich aufgeräumt werden. Den Musikern muß klar gemacht werden, daß ihre einzige Aufgabe beim Tanze der engste Anschluß an die dem Drama zugrunde liegende Idee und ihre allmähliche Entwicklung bildet. Die Musik vermittelt diese Grundideen dem Tänzer, sie ist gleichsam das geschriebene Gedicht (S. 179), das seine Aktion bestimmt, ohne sie ist der Tanz so lächerlich wie etwa eine Oper ohne Worte (142 f.). Die Vorbedingung dafür ist natürlich, daß die Musik auch wirklich imstande ist, etwas Individuelles auszudrücken und sich nicht mit allgemeinen, abgegriffenen Phrasen begnügt. Daß Noverre dabei eine detaillierte Programmmusik vorschwebte, werden wir bei den Kompositionen seiner Ballette sehen; er gibt selbst Anweisungen für die Verwendung bestimmter Effekte, wie z. B. der plötzlich eintretenden Pausen (418) und bekennt offen, daß seine eigene Gedankenwelt von einer solchen „ausdrucksvollen" Musik stets die wertvollsten Anregungen empfange (400).

Musik und Tanz sind ein unzertrennliches Geschwisterpaar (356); um so unnatürlicher ist es, wenn sich Komponist und Ballettmeister nicht um-

einander kümmern. Soll das Ballett wieder eine echte Kunstgattung werden, so muß der Musiker auf dem Gebiete des Tanzes (163) und der Tanzmeister auf dem der Musik vollkommen zu Hause sein (73). Nur der musikalische Ballettmeister wird imstande sein, seine Ideen dem Komponisten zu vermitteln (73 f.); aber auch für die darstellenden Tänzer ist musikalisches Verständnis unerläßlich: ein Tänzer ohne Ohr gleicht einem Narren, der unaufhörlich zusammenhangslose Dinge schwatzt (358).

So betrachtet Noverre sein neues Tanzdrama als ein „Gesamtkunstwerk“, das Tanzkunst, Poesie, Musik und Dekorationskunst zu einer einheitlichen Wirkung verbindet (76, 119, „les arts réunis“ 156); der Künstler aber, der diese Vereinigung durchzuführen hat, der Ballettmeister, muß die Eigenschaften des Malers, Dichters, Musikers und Maschinisten in sich vereinigen (65 ff.).

Diese Idee des Gesamtkunstwerks ist bekanntlich nicht neu, sondern im Grunde genommen so alt, als das musikalische Drama selbst, in dessen Geschichte sie immer wieder auf die Tagesordnung gelangt. Gerade im Zeitalter der Enzyklopädisten aber widmete man ihr wieder erhöhte Aufmerksamkeit. Sie war nicht allein in den Anschauungen über die Oper, sondern auch in denen über das Melodram wirksam[1]); Noverre sucht sie für das Tanzdrama nutzbar zu machen.

Ein Problem für sich bildet die Verbindung des Tanzes mit der Oper. In der Oper erblickt Noverre gleich allen seinen Zeitgenossen das Abbild der antiken Tragödie (255), doch teilt er die Ansicht der Reformfreunde, daß das Renaissancekunstwerk im Laufe der Zeit vieles von seiner ursprünglichen Reinheit eingebüßt habe. So wie es jetzt ist, gibt es den Sinnen zu viel und dem Gemüt zu wenig. Rameau wäre der Mann gewesen, hier Wandel zu schaffen, wenn er sich nur hätte entschließen können, Texte von Quinault zu komponieren. Aus dieser unbegrenzten Verehrung Noverres für Quinault, den er als „père et créateur de la poésie lyrique“ feiert (139) und sogar über den gleichfalls von ihm hochgeschätzten Metastasio stellt (138 f.), geht deutlich hervor, daß auch er in der Textreform das einzige Heil für die Zukunft des Musikdramas erblickte.

In der Beurteilung des zeitgenössischen Opernlebens zeigt Noverre somit entschieden einen weiteren Blick als z. B. Grimm und sein Anhang. Er wird Rameaus Verdiensten gerecht, ja er nimmt ihn sogar gegen die schweren Angriffe der Lullisten in Schutz. Lullys Kunst freilich ist so wenig nach seinem Geschmack, als nach dem Grimms, aber er weiß seine Antipathie auch zu begründen und zwar mit der rhythmischen Monotonie der Lullyschen Tänze, die ihm bei seinem Streben nach individueller Gestaltung unerträglich sein mußte: „dussai-je me faire une multitude d'ennemis sexagénaires, je dirai que la musique dansante de Lully est froide, langoureuse et sans caractère“ (140 f.).

---

[1]) Vgl. Istel, Studien zur Geschichte des Melodramas I (1901), p. 68.

Freilich ist er gerecht genug, um diesen Mangel aus der historischen Entwicklung zu erklären. Seine Bemerkungen über Lully sind nicht minder treffend als sein begeistertes Lob der Tanzmusik Rameaus, den er geradezu als den Erwecker der ganzen Gattung aus langjährigem Winterschlaf, als den Begründer der neuen, ausdrucksvollen Tanzmusik preist (143 f.). Unter den zahllosen Anregungen, die von Rameau auf die Musik seiner Zeit ausgegangen sind, ist dieser Einfluß auf Noverre gewiß nicht die geringste: in ihm fand Rameaus geistreiche Art der Programmusik ihren wirksamsten Verfechter.

Als echter Franzose bezeichnet Noverre das Ballett als das Grundelement der Oper (130), und zieht daraus den folgerichtigen Schluß, daß seine hier einsetzende Reform auch der ganzen Gattung zu Gute kommen müsse. Vor allem ist dabei das von den Librettisten zerrissene geistige Band zwischen der Handlung des Dramas und der des Tanzes wieder neu zu knüpfen. Alle Ballette, die nicht unlösbar mit dem Drama verbunden sind, sind frostig und anstößig (132). Das Ballett hat vielmehr die Aufgabe, das Werk des Dichters, wo es nötig ist, zu verbessern und zu ergänzen (129). Dasselbe gilt von den Zwischenaktsballetten, die trotz ihrer selbständigeren Stellung dem Drama gegenüber doch niemals den geistigen Zusammenhang mit dessen Grundidee vermissen lassen dürfen. Sie haben die Aufgabe, von dem einen Opernakt zum andern überzuleiten und sind für das Ganze, wenn sie im richtigen Geiste abgefaßt sind, unentbehrlich.

Wie sich Noverre diesen ideellen Zusammenhang von Oper und Zwischenaktsballetten dachte, geht aus seiner Stuttgarter Tätigkeit hervor, wo er unter der Ägide des Herzogs mit dem in manchen Punkten verwandte Tendenzen verfolgenden Jommelli Hand in Hand arbeitete: er wählt Stoffe, die der Grundidee des Operntextes verwandt sind und sucht diese mit den Mitteln seiner Kunst weiter zu erläutern und in neue Beleuchtung zu rücken. Ein Beispiel dafür habe ich bereits an anderer Stelle angeführt.[1])

Noverre hat mit diesen seinen Ideen Schule gemacht. Neben seinen eigenen Arbeiten besitzen wir eine große Anzahl anonymer Ballette, die sich durchaus seinen Prinzipien anschließen. Vor allem aber hat Noverre die Musiker zum Nachdenken gezwungen und so den Anstoß zu einer Reform der Tanzmusik gegeben, die dann auch für die übrigen Gattungen der Orchestermusik ihre Früchte tragen sollte.

Wer ein Noverrisches Tanzdrama komponieren wollte, kam mit den hergebrachten Tanztypen nicht mehr aus. Sein Stoff zwang ihn zum Individualisieren, zur Schilderung ganz bestimmter äußerer oder innerer Vorgänge. So ist das Noverrische Ballett eine wichtige Heimatstätte für die Programmmusik geworden, deren Geschichte an diesen Kompositionen keinesfalls vorbeigehen darf. Als Vorbilder dienten einmal die Rameauschen Ballettszenen,

---

[1]) N. Jommelli als Opernkomponist (1908), S. 304 f.

vor allem aber bestimmte Szenentypen der Oper. Programmatische Orchesterszenen, in denen die Instrumente das Wort führten, lagen in einer ganzen Reihe der Opern von Destouches und Rameau vor, besonders aber sollten die Accompagnatoszenen der italienischen Oper vorbildlich werden. Noverre selbst haben mehr als einmal bei seinen großen Tanzmonologen die bekannten Typen des pianto, der Ombraszene und der Götteranrufung vorgeschwebt, und seinen Komponisten vollends lagen in den großen Soloszenen der Hasse, Jommelli, Trajetta und Genossen Musterbeispiele in großer Anzahl vor. Sie haben diese Anregungen nach Kräften ausgenützt: in allen Balletten, die unter Noverres Einfluß entstanden sind, findet sich eine oder gewöhnlich mehrere solcher getanzter Soloszenen, die ohne jede Rücksicht auf rein musikalische Formgebung in freier Weise der Entwicklung der Handlung folgen. Gerade an ihnen läßt sich deutlich verfolgen, wie die Komponisten mit der Größe ihres Vorwurfs gleichsam über sich selbst hinausgewachsen sind.

Noverre selbst hat nach Schubarts Bericht (Ges. Schriften V 158) unter allen seinen Komponisten dem Schwaben Florian Deller den Vorzug gegeben, und zwar mit Recht. Deller ist neben Zumsteeg das bedeutendste Glied jener Gruppe von schwäbischen Komponisten, die sich mehr oder minder eng an Jommelli anschlossen. Seinen künstlerischen Fähigkeiten nach hätte er sich wohl einen Platz neben, wenn nicht gar über Zumsteeg erringen können, wenn nicht seine Charakterschwäche und sein Hang zum Leichtsinn, der in der schwülen moralischen Atmosphäre des herzoglichen Hofes immer mehr gesteigert wurde, die volle Entfaltung seines Genies hintangehalten hätten. Sein „Orfeo" ist ein Musterbeispiel für die Komposition der Noverrischen Tanzdramen.[1]) Der Mittelpunkt des Ganzen, die Trennungsszene zwischen Orpheus und Eurydice in der Unterwelt[2]), ist dem mit dem Programm vertrauten Hörer in ihren einzelnen Phasen ohne weiteres aus der Musik verständlich. In den bedeutenderen seiner Ballette strebt Deller außerdem ganz offenkundig eine konsequente Charakteristik seiner Helden an, wie er andererseits in seinem „Ballo polonais" z. B. seiner Komposition eine leichte nationale Färbung verleiht.

Alles in allem genommen rechtfertigen Dellers Ballette, die neben dem Vorbild Jommellis und der Franzosen da und dort auch Mannheimer Einflüsse erkennen lassen, die Begeisterung Schubarts in vollem Maße.

Auch Dellers Kollege in der Stuttgarter Hofkapelle, der Hornvirtuose J. J. Rudolph, hat in der Ballettkomposition Treffliches geleistet. Während er in seinem „Rinaldo" von 1761 noch an den alten Tanztypen festhält und sie mit dramatischem Leben zu erfüllen sucht, schlägt seine „Medea", die mit

[1]) Part. in der Großh. Bibliothek in Darmstadt, Text im Kgl. Staatsarchiv Stuttgart. Ausführliche Beschreibung im 7. Heft des Sammelwerkes „Herzog Karl Eugen und seine Zeit", Eßlingen 1907.

[2]) Auf diese Szene hat bereits A. Sandberger (Zeitschr. der I. M.-G. VII 476) als eines der Vorbilder für das spätere Melodram hingewiesen.

Dellers „Orfeo“ zusammen 1763 aufgeführt wurde, selbständigere Pfade ein. Für den Erfolg des Stückes spricht die Pariser Aufführung von 1780, für die Rudolph noch Posaunen und Klarinetten hinzugesetzt hat. Da die Partitur eine sehr ausführliche Inhaltsangabe der einzelnen Sätze enthält, so sind wir imstande, genau wie bei einem Melodram, die musikalische Ausführung zu kontrollieren. Dabei zeigt sich denn freilich, daß Rudolph weit mehr ein Mann der äußeren, als der inneren Programmusik, d. h. mehr Situationsschilderer, als Seelenmaler ist. Eine Figur wie Dellers Orpheus sucht man in seinen Balletten vergebens. Wo es sich um die Schilderung innerer Konflikte handelt, hält er sich gerne innerhalb der alten Tanztypen; so ist die ganze große Anfangsszene des zweiten Aktes der „Medea“, welche die Machinationen Kreons, Jasons Liebeserklärung an Kreusa, die Dazwischenkunft Medeas und Jasons Entscheidung zu Gunsten Kreusas schildert, in Form einer Passecaille ausgeführt. Auch in der großen Schlußszene, die die allgemeine Katastrophe bringt, dominiert noch die geschlossene Form, nur an den Stellen, wo die äußere Handlung ihre Höhepunkte erreicht, tritt auch in der Musik eine vollständig freie tonmalerische Gestaltung ein. Hier erhebt sich Rudolphs Musik zu großer Ausdruckskraft; daß dabei die Accompagnati der Italiener, vor allem Jommellis, vorbildlich waren, zeigt die musikalische Illustration z. B. des Todesstoßes, der die beiden Kinder von Medeas Hand trifft:




Im allgemeinen aber steht Rudolph mehr als alle seine Kollegen unter französischem Einfluß[1]), der sich aus seinem langjährigen Aufenthalt in Frankreich von selbst erklärt.

Großes Lob spendet Schubart (V 146 f.) ferner den Pantomimen des Mannheimers K. J. Toeschi wegen ihrer melodischen Schlichtheit und Prägnanz im Ausdruck. Freilich sind in Mannheim die Noverrischen Ideen vom ideellen Zusammenhang der Ballette mit den Opern nicht durchgedrungen; es kam vor, daß ein „heroisches“ Ballett mit einer Buffooper zusammengekoppelt wurde, wie 1771 „Enée et Lavinie“ von Toeschi mit Piccinnis „Gli stravaganti“. Während dieses Ballett noch vorwiegend Tanzdivertissement alten Stiles ist und nur wenige programmatischen Züge aufweist, trägt „Céphale et Procris“ (1769) ein weit moderneres Gepräge. Hier haben wir frei durchkomponierte Szenen im Sinne Dellers: jähen Stimmungswechsel oft innerhalb weniger Takte und vor allem auch die Wiederkehr bestimmter Melodien an den Höhepunkten der Handlung. Mit Geschick weiß Toeschi die Mannheimer Errungenschaften,

[1]) Vgl. den Tadel bei Schubart, Ges. Schr. V, 161.

namentlich auf dynamischem Gebiet für die Situationsmalerei auszunützen. Wirklich originelle Töne vermag er allerdings, im Gegensatz zu Deller, nur in den Szenen heiterer oder elegischer Natur anzuschlagen; wo es dagegen gilt zu erschüttern oder fortzureißen, begnügt er sich mit dem konventionellen Pathos im Stile der neapolitanischen Oper.

Am 24. Jan. 1767 schied Noverre aus dem württembergischen Dienste aus, „zu merklicher Erleichterung der herzoglichen Rentkammer", wie es in dem Dekrete heißt, und fand schon im Frühjahr eine Anstellung in Wien, wo er die Ballette am Kärntnertor- und Burgtheater zu leiten hatte. Mit allem Grunde konnte er hoffen, an der Wirkungsstätte des Grafen Durazzo für seine reformatorischen Tendenzen besonderes Verständnis zu finden. Hatten ihm doch hier der Deutsche Hilverding und der Italiener Angiolini bereits erheblich vorgearbeitet; Calsabigi selbst ist für die Kunst Angiolinis, der das Ballett zu Glucks „Orfeo" schuf, in warmen Worten eingetreten.[1]) Wie in Stuttgart, so gelangte auch in Wien das Ballett mit Noverres Tätigkeit, die bis 1774 währte, zur höchsten Blüte; wie dort, so hatte er auch hier unbeschränkte Mittel zur Verfügung. Er begründete eine besondere Ballettschule, die seine Ideen in die weitesten Kreise trug. Hof und Publikum brachten ihm die gleichen Sympathien entgegen, und noch zwei Jahre nach seiner Entlassung, kurz vor seiner Anstellung an der Großen Oper in Paris 1776 treffen wir ihn in Verbindung mit der Böhmschen Singspiel-Truppe aus Brünn nochmals bei einem kurzen Gastspiel in Wien, das ihm nebst anderen Ehrungen auch den Titel eines k. k. Hofballettmeisters einbrachte.

Auch in Wien ist es Noverre gelungen, sich einen Stab von Komponisten heranzuziehen, die seine Tanzdichtungen unter seiner Anleitung und nach seinen Ideen in Musik setzten, vor allem J. Starzer und F. Aspelmayer. Von dem bedeutenderen von beiden, Starzer, ist uns eine erhebliche Anzahl von Balletten erhalten.

Starzers Kunst ist uns durch den letzten Sinfonienband der österreichischen Denkmäler wieder näher gerückt worden. Aber seine Leistungen auf dem Gebiete der Sinfonie und der Kammermusik erschöpfen das künstlerische Bild des Mannes keineswegs. Hier hatte er erfolgreichere und auch bedeutendere Rivalen, wie z. B. Monn, neben sich; auf dem Felde der Ballettmusik dagegen war er bei weitem der Erste. Hier lag die Quelle seines Ruhmes bei den Zeitgenossen[2]), und daß sie damit im Rechte waren, lehrt uns ein Blick in die erhaltenen Kompositionen. Denn neben Deller ist Starzer der interessanteste Kopf unter den Komponisten Noverres. Zunächst fällt seine große Vielseitigkeit auf. Die Stoffe seiner Ballette umfassen die verschiedensten

[1]) Vorrede zu dem Ballett „Festin de Pierre" von 1761.

[2]) Gerber, A. L. II 562 nennt ihn „sehr berühmt, beides wegen seinen herrlichen und meisterhaften Kompositionen der Noverrischen Ballette und wegen seinem empfindungs- und kunstvollen Spiele auf der Violine".

Gebiete: Mythologie, Geschichte, Idyllen, romantische Sujets und solche, die an eine bestimmte Nation anknüpfen.

Die musikalische Behandlung ist dem Charakter der Stoffe geschickt angepaßt. Die mythologischen und historischen Balletts, dazu der „Roger“, weisen, als „tragische Balletts“ im Noverrischen Sinne, die freieste Gestaltung auf, namentlich auch was die großen Programmszenen betrifft. Die übrigen dagegen sind mehr lyrische Stimmungsbilder und halten sich vorwiegend innerhalb der geläufigen Tanztypen, ja sie fallen gelegentlich, wenn auch nicht eben häufig, in die Sphäre des von Noverre getadelten „divertissement“ zurück. Indessen geht Starzer auch hier seinen eigenen Weg. Während nämlich Rudolph, Toeschi und häufig auch Deller in ihren reinen Tanzsätzen neben der Form auch den Geist der französischen Ballettmusik kopieren, schreibt Starzer mit Vorliebe unverfälschte österreichische Volks- und Suitenmusik. Dieser nationale Einschlag verleiht seinen Balletten ihren ganz besonderen Reiz und macht sie zu einer wahren Fundgrube für die damalige Wiener Volksmusik nach der rhythmischen wie der melodischen Seite hin. Mitunter verwendet Starzer diese Elemente in sehr sinnreicher Weise, so erscheint z. B. der aus Haydns Militärsinfonie bekannte flotte Wiener Marschrhythmus: $\frac{2}{4}$ ♫ | ♩♫ ♩♫ | ♩♩♩ im „Don Quixote“ nicht weniger als sechsmal, also gewissermaßen als rhythmisches „Leitmotiv“, um das Draufgängertum des abenteuerlichen Helden zu kennzeichnen.

Es ist darum kein Wunder, wenn wir in diesen Stücken mehrfach Anklängen an Haydn, Mozart und Schubert begegnen, die ja aus derselben Quelle der Wiener Volksmusik geschöpft haben. So treffen wir im „Ballo d'amore“ einen Anklang an Haydn:



und im „Don Quixote“ einen an Mozart:



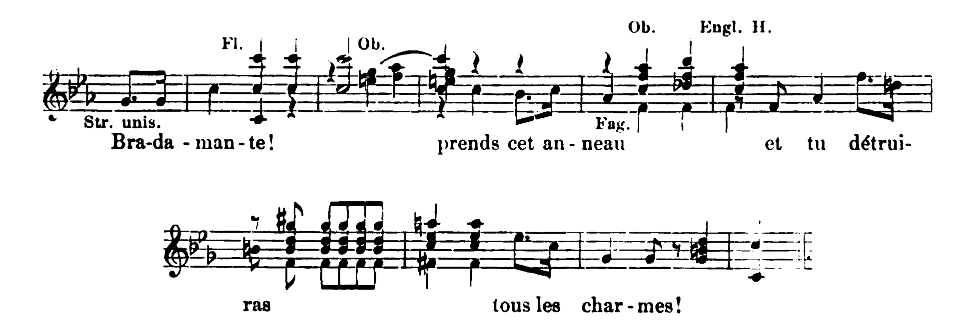
Es wäre interessant, der Stellung der Klassiker, vor allem Haydns, der ja von Hause aus mit dem Suitengeiste am meisten Berührung hatte, zu dieser Art von Ballettmusik nachzugehen und zwar nicht allein in Hinsicht auf ihre volkstümlichen, sondern auch auf ihre programmatischen Züge. Hat doch Haydn seine Tätigkeit in der Sinfonie ebenfalls als Programmusiker begonnen.

Am interessantesten sind natürlich auch bei Starzer die tragischen Ballette, denen der Geist Noverres seinen Stempel aufgedrückt hat. Bezeichnend ist, daß die beiden Ballette mit antikem Stoff, nämlich die „Horatier“ und „Theseus in Kreta“, die freieste musikalische Gestaltung aufweisen. Eines der hervor-

ragendsten Stücke darunter ist die große Kampfszene in den Horatiern (Nr. 25), ein durchkomponiertes Stück von fast 60 Takten und Programmusik vom reinsten Wasser. An Realismus des Ausdrucks übertreffen diese Starzerschen Programmszenen selbst alles von Deller Geleistete; sie lassen die von jenem angestrebte musikalische Geschlossenheit vollends ganz fallen und illustrieren jede neue Phase der Handlung auch mit einem neuen Motiv.

Aber Starzer versteht nicht allein derartige äußere Situationen zu schildern. In der ersten Szene seiner „Adelheid von Ponthieu“ (nach Noverre), die vier Nummern umfaßt, zeigt er sich als trefflichen Seelenmaler. Das Vorbild der Monologe der Solooper ist dabei deutlich erkennbar.

In seinem „Roger et Bradamante“ tat Starzer noch einen weiteren Schritt: er führte das Melodram selbst ein, dessen Verwandtschaft mit der Tanzpantomime ihm also deutlich bewußt war. In der Schlußszene des 2. Aktes erhält Bradamante den Zauberring mit den Worten: „Bradamante, prends cet anneau et tu détruiras tous les charmes!“ In diesem Adagiosatze in C moll führen zuerst die Bläser (Hörner, Engl. Horn, Flöten, Oboen und Fagotte) nach dem Vorbild der neapolitanischen Geisterszenen mit einem leicht imitierenden Satze das Wort, dann aber werden jene Worte rezitiert, und zwar auf eine von den Streichern unisono vorgetragene, an die Sprache der Opernorakel gemahnende pathetische Melodie, die von Bläserakkorden unterbrochen wird:




-- ein pittoresker Effekt, der seiner Wirkung sicher sein konnte.

Nur die namhaftesten musikalischen Interpreten der Noverrischen Tanzpantomimen konnten im Vorstehenden angeführt werden; die jedenfalls recht beträchtliche Anzahl der übrigen Werke ähnlichen Schlages, die noch in Theaterarchiven und Bibliotheken schlummern, entzieht sich vorläufig unserer genaueren Kenntnis. Aber soviel kann schon jetzt als sicher festgestellt werden, daß unter den charakteristischen Erscheinungen in der Instrumentalmusik von etwa 1750 an diese halb vergessenen Ballettmusiken einen hervorragenden Platz einnehmen. Merkwürdigerweise haben sie sich lange nicht in demselben Maße der Gunst der Forschung zu erfreuen gehabt, wie die auch heute noch als besonders „interessant“ geltende verwandte Gattung des Melodrams. Noch

die jüngste Publikation über diese Kunstform von E. Istel weist dem Melodram eine ganze Reihe von Errungenschaften zu, die nach den vorliegenden Ausführungen dem zeitlich früheren dramatischen Ballett gutgeschrieben werden müssen. Hier gilt es also den Tatsachen zu ihrem historischen Recht zu verhelfen und einer Überschätzung der einen Gattung auf Kosten der andern vorzubeugen.

Eine wichtige Frage läßt sich bei der Betrachtung des Noverrischen Kunstwerkes nicht umgehen, nämlich die nach der ästhetischen Berechtigung der ganzen Gattung. War sie wirklich dieses großen Aufwandes an Geist und Talent wert oder trug nicht vielmehr dieses neue Tanzideal von Anfang an innere Widersprüche in sich, die ihm nach kurzer Zeit verhängnisvoll werden mußten? Die Zeitgenossen, welche noch dem alten Renaissanceideal huldigten und außerdem bei aller künstlerischen Betätigung das darstellende Element, das „peindre", besonders betonten, waren, soweit sie überhaupt von der Kunst ethische Wirkungen erwarteten, geneigt, die Frage zu Gunsten Noverres zu entscheiden. Die moderne Zeit, die dieser Anschauungssphäre entwachsen ist, muß versuchen, dem Problem von anderer Seite beizukommen, sie muß untersuchen, ob diese Verbindung mehrerer Künste zu einer Gesamtwirkung sich mit dem Wesen jeder einzelnen verträgt. Was zunächst die uralte Verbindung von Musik und Tanz anlangt, so ist klar, daß sich der Tanz, bezw. die Geberdensprache zur Darstellung äußerer Vorgänge mehr eignet, während ihm dagegen die Musik in der Wiedergabe seelischer Zustände und Entwicklungen weit überlegen ist. Beide ergänzen sich im getanzten Drama also in der Weise, daß der Musik die Schilderung des Innenlebens der auf der Bühne agierenden Gestalten zufällt. Das hat Noverre richtig gefühlt, wenn er (S. 287) sagt: „On doit regarder (la musique) comme l'organe et l'interprète des mouvements successifs du danseur." Aber auch die Tanzkunst ist keine selbständige Kunst, so wenig wie die Musik. Beide zusammen sind nicht imstande, mit ihren Mitteln ein fortlaufendes Drama in unmißverständlicher Weise zur Darstellung zu bringen, denn beiden fehlt das Haupterfordernis dazu, nämlich die Fähigkeit, Begriffe zu geben und zu entwickeln. Sie sind daher gezwungen, bei derjenigen Kunst, die allein imstande ist, das Fehlende zu ersetzen, eine Anleihe zu machen, nämlich bei der Poesie. Das poetische Programm bietet den beiden Künsten die unentbehrliche Stütze, und daß Noverre davon vollständig überzeugt war, beweisen die zahlreichen und ausführlichen gedruckten Inhaltsangaben seiner Ballette, die der Zuhörer vor der Aufführung selbst gründlich studieren sollte. Bis hierher wird auch die moderne Kritik das Verfahren Noverres durchaus billigen können, vor allem hat er das Wesen der Programmusik richtiger erfaßt, als die meisten seiner Zeitgenossen. Auch das wird man ihm zugeben müssen, daß er die Achillesferse seines Tanzdramas wohl erkannt hat. Sie liegt in der Wiedergabe der Partien, die im gesprochenen Drama den ruhig berichtenden und verhandelnden

Dialogen zwischen den einzelnen Höhepunkten entsprechen. Dem sachlichen Ton dieser Gespräche gegenüber ist sowohl der Tänzer als der Musiker machtlos, und Noverre hatte vollständig recht, wenn er diese Partien nach Möglichkeit aus seinen Stücken ausschließen wollte. Ihm selbst ist dieses Vorhaben auch in den meisten Fällen gelungen; daß dazu aber ein weit über den Durchschnitt gehendes Maß künstlerischer Intuition gehörte, das lehren die Ballette seiner weniger begabten Nachfolger, die gerade an diesen Partien oft kläglich Schiffbruch leiden.

Der einzige Punkt, der uns Moderne an der Noverrischen Theorie befremdet, ist der von ihm geforderte ideelle Zusammenhang zwischen der Oper und den mit ihr verbundenen selbständigen Zwischenaktsballetten. Diese Verkoppelung zweier verschiedener Kunstgattungen erscheint uns unerträglich; das eine Kunstwerk stört für unser Empfinden die Wirkung des andern oder hebt sie gar vollständig auf. Wenn Noverre umgekehrt sich nicht allein über die Vermischung beider Gattungen unbedenklich hinwegsetzte, sondern sogar noch fest überzeugt war, durch seine Ballette die Schwächen der Oper verdecken zu können, so ist dies eben nur ein Beweis dafür, wie stark der alte Renaissancegedanke auch noch in ihm lebendig war. Hier war denn auch die Stelle, wo der stolze Bau seines Kunstwerks zuerst abzubröckeln begann, wie wir oben an dem Beispiel Mannheims sahen.

Überhaupt ist der Noverrischen Reform trotz ihres glänzenden Aufschwungs so wenig wie der Gluckschen ein Sieg auf der ganzen Linie beschieden gewesen. In Italien z. B. ist es bei vereinzelten Versuchen ohne nachhaltigen Erfolg geblieben; dieselbe den Masseninstinkten schmeichelnde Strömung, die hier in der Oper die jüngeren Neapolitaner ans Ruder brachte, stellte dem Noverrischen Ballett unüberwindliche Hindernisse entgegen.

Aber auch in Deutschland vermochte es nur da festen Fuß zu fassen, wo man, wie in Wien und Stuttgart, auch der Opernreform nach französischem Vorbild Sympathie entgegenbrachte. Der Norden verschloß sich ihm fast gänzlich, in Berlin z. B. wurden erst nach dem Tode Friedrichs d. Gr., gleichzeitig mit dem Vordringen Glucks, einige Versuche gewagt. Dresden scheint dem Reformballett überhaupt keine Beachtung geschenkt zu haben.

Dagegen hat Noverres Heimatland Frankreich am längsten sein Tanzideal gepflegt. Hier finden wir seine Spuren nicht allein in der Praxis, sondern auch in der Theorie. Wenn Grimm z. B. in der Correspondance (VI 191 ff.) gegen die schablonenmäßigen Tänze in der Oper eifert, wenn er für das Ballett Nachahmung der Natur und einen dichterischen Inhalt fordert, wenn er endlich auf eine ideelle Verbindung von Oper und Ballett dringt, so liegt darin ein deutlicher Nachhall von Noverres „Lettres“ vor. Franzose ist denn Noverre auch in seinen Anschauungen durchweg geblieben, das beweist allein schon die Vorliebe für die glänzende äußere Ausstattung seiner Werke mit ihren Massenaufzügen, Volksszenen usw.

Das Ballett der französischen Oper zog darum auch den größten und nachhaltigsten Gewinn aus seinem Wirken; für die Pariser Musikdramen Glucks und seiner Schule war Noverres Kunst ein wirksamer und willkommener Bundesgenosse.

Trotz alledem aber hat Noverres Reformwerk seinen Schöpfer nicht überdauert. Der Grund davon mag zum Teil in dem Untergang des antiken Kulturideals am Anfang des neuen Jahrhunderts liegen, zum großen Teil lag er aber auch daran, daß bereits Noverres Kollegen in der Ballettdichtung das Wesen seiner Reform nicht mehr zu erfassen vermochten. Wäre es ihm gelungen, seine Absicht, die Allgemeinbildung der Ballettmeister auf eine höhere Stufe zu heben, auch wirklich auszuführen, so hätte er eine Schule heranziehen können, die imstande gewesen wäre, sein Erbe unter Anpassung an die veränderten Zeitverhältnisse weiterzubilden. So aber war auch diesem nachdrücklichsten und genialsten Versuch, die Tanzkunst aus der Sphäre des niederen Sinnenkitzels herauszureißen und ihr durch die Stellung höherer ethischer Probleme einen ebenbürtigen Platz im Reigen der Künste zu erringen, nur ein verhältnismäßig kurzer Erfolg beschieden.

Aber mögen auch die äußeren Erscheinungsformen von Noverres Kunst längst der Vergangenheit angehören, die Ideen, die er zum ersten Mal mit aller Konsequenz vertrat, sind nicht mit ihm zu Grabe gegangen. Wie im 18. Jahrhundert das Glucksche, so hat im 19. das Wagnersche Musikdrama da und dort den Wunsch nach einer dramatischen Reform des Tanzes wachgerufen. Wer aber immer es unternehmen mag, dieses Ideal aufs neue in die Wirklichkeit überzuführen, kann keinen besseren Bundesgenossen finden als Noverre und seine Ideenwelt. Dieser Umstand allein schon sichert dem genialen Franzosen ein Stück Unsterblichkeit.

# Zwei Opern Nicolo Logroscinos.

Von

## Hermann Kretzschmar.

Wenn man vor einem größeren Kreise von Musikern und Musikfreunden über ältere italienische Opern berichtet, rechnet man auf den Grad geschichtlichen Interesses, der zur allgemeinen Bildung gehört. Handelt es sich dabei um Werke der heiteren Kunst, der sogenannten opera buffa, darf man ohne allzu kühn zu sein, auch hoffen praktischen Zwecken zu dienen. Denn die italienische Musikkomödie des 18. Jahrhunderts ist auf den Bühnen aller Länder niemals ganz ausgestorben. In Deutschland hat sich neben den Werken Mozarts Cimarosas „Matrimonio secreto“ mitten in die Wagnersche Zeit hinein leidlich behauptet und in den letzten Jahrzehnten sind nicht bloß Paers „Maestro in musica“ und Haydns „Lo speciale“ mit Erfolg wieder belebt worden, sondern in Pergolesis „Serva padrona“ hat auch eins der ältesten Stücke der Gattung — und noch dazu mit gesprochenem Dialog, statt des Rezitativs, also arg entstellt — die Probe auf die moderne Lebensfähigkeit ganz gut bestanden. Und nun gar die immer ausverkauften Häuser, vor denen während des letzten Sommers Glucks „Maienkönigin“, die zwar nicht zu der italienischen, aber doch zur älteren komischen Oper gehört, in München gespielt worden ist! Diese Tatsachen befürworten weitere Versuche, jene Musikkomödie wieder zu beleben, umsomehr, als sich für die vorliegenden Erfolge tiefere Gründe aufweisen lassen, als die bloße Laune des Zufalls und der vereinzelte Eifer antiquarischer Schwärmer. Der eine ist das allgemeine Wachstum geschichtlichen Sinnes, von dem trotz allen Sträubens auch die Musikwelt mehr und mehr ergriffen wird, der andere die betrübende Unfruchtbarkeit, die zur Zeit nicht bloß in der komischen Oper, sondern in lebenslustiger Musik überhaupt herrscht und die nur denen entgehen kann, die auf Qualitätsansprüche verzichten. Wie der normale Mensch der Sonne bedarf, so ist ihm auch die Fröhlichkeit eingeboren, er will und muß, je kräftiger, desto häufiger lachen können, er verlangt infolgedessen auch von der Musikbühne etwas Busch oder Molière und begnügt sich — faute de mieux — mit der „Lustigen Witwe“. Favoritwerke dieses letzteren Schlags lassen sich nur mittels eines bessern Ersatzes aus der Welt schaffen; der läßt sich aber für

die komische Oper zur Zeit nur auf einem Wege erzwingen: auf dem der Auffrischung alter Kunst. Da kommt vor allem die italienische Buffooper in Betracht, unter deren hervorragenden Vertretern bekanntlich überall auch Logroscino angeführt wird.

Nur war Logroscino bisher selbst für die Spezialisten der Operngeschichte und für die Wissenschaft kaum mehr als eine Buchgröße. Jedes Lexikon, jedes Handbuch, das seiner überhaupt gedenkt, schreibt ihm die Erfindung der sogenannten Finales und damit des Brauches zu: die lustige Verwirrung der Stücke an den Aktschlüssen formell und materiell auf die Spitze zu treiben. Aber es fehlte jede Gelegenheit diesen geschichtlichen Ruhm Logroscinos zu belegen und nachzuprüfen, da von ihm außer zwei Stabat Maters[1]) wohl ein halbes Dutzend auf Neapel, Mailand, Cambridge und das Britische Museum verteilter Opernarien — ein Duett, ein Terzett und ein Quintett inbegriffen — aber keine vollständige Oper und somit kein durch den Zusammenhang beglaubigtes Finale vorhanden war. Diese Sachlage hat sich jetzt geändert: Dr. Josef Killing, der von der seit Jahrzehnten in Münster befindlichen Bibliothek des bekannten römischen Abbate Santini einen vortrefflichen, zunächst nur die geistlichen Werke behandelnden Katalog verfaßt hat, der hoffentlich bald im Druck erscheinen wird, fand in der gleichfalls bedeutenden weltlichen Abteilung dieser früher viel zitierten und benutzten, von Santini selbst und später von dem Russen Stasoff auch bereits, indessen nur mangelhaft beschriebenen Sammlung zwei vollständige Opern Logroscinos. Sie heißen: Il Governatore und Il Giunio Bruto. Für den Kenner der italienischen Verhältnisse des 18. Jahrhunderts braucht es nicht erst der Bemerkung, daß beide Partituren geschrieben, nicht gedruckt und daß sie in drei Akte geteilt sind. Das Format ist das übliche: große Querquartblätter, die beim Giunio Bruto (162 an Zahl) in einen Band zusammengeheftet, beim Governatore aktweise auf drei Bände verteilt sind: 1. Akt (13 Szenen) 85, 2. Akt (14 Szenen) 94, 3. Akt (10 Szenen) 83 Blätter. Für beide Opern ist die glatte, nicht die rauhe Sorte jenes starken, festen Notenpapiers benutzt, das für italienische Opernpartituren um die Mitte des 18. Jahrhunderts üblich war und manche Komposition vor der Vernichtung bewahrt hat. Mit was für Material hat sich dagegen meistens S. Bach z. B. für die H-moll-Messe behelfen müssen! Die Schrift zeigt mit der Form der Buchstaben und in einigen Abkürzungen der Notation auf dieselbe Zeit wie das Papier, es wechseln aber im Governatore, wie im Giunio Bruto verschiedene und zwar lauter geübte Schreiber. In der einen dieser Hände, die in beiden Opern, mit etwas dickeren und flüchtigen Zügen, den größten Teil der Arbeit geleistet hat, könnte man die Komponistenhand vermuten, doch läßt sich mit

[1]) In der Bibliothek des Neapeler Konservatoriums. S. Florimo: La scuola musicale di Napoli. 1882. Bd. II, 323.

dieser Vermutung mangels zweifelloser Autographen Logroscinos nicht viel anfangen, und es bleibt nichts übrig als nach weiteren indirekten Beweisen für die Echtheit der beiden Werke zu suchen. Da kommt zunächst in Betracht, was die Partituren selbst angeben: Auf dem Rücken der drei in Schweinsleder gebundenen Akte des Governatore steht auf jedem:

Logroscino
Governatore

In weitem Abstand darunter

| auf dem ersten: | auf dem zweiten: | auf dem dritten: |
|---|---|---|
| Atto I | Atto II | Atto III |
| Tom XL | Tom XLI | To XLII |
| 40 | 41 | 42 |

Auf dem Vorderdeckel haben alle drei Bände die halb erloschene[1]) Ziffer 34. Zu bemerken ist aber, daß sich an allen drei Rücken unter und über dem Namen Logroscino Rasuren und Buchstabenreste feststellen lassen; es hat da ursprünglich etwas anderes, möglicherweise ein Komponistenname gestanden, die Spuren sind aber so dürftig, daß auch das Mikroskop eine bestimmte Konjektur nicht ermöglicht. Mit Wahrscheinlichkeit geht aus diesem Befund nur hervor, daß die Bände die Bibliotheken gewechselt haben. In der älteren wurden sie mit 34 signiert und Gott weiß wem zugeschrieben, in der zweiten, wo nach der Registrierung zu schließen, größere Genauigkeit und Ordnung herrschte, stellte man fest, daß sie eine Oper des Logroscino enthielten. Was das für Bibliotheken waren, ist augenblicklich nicht zu ermitteln, vielleicht tragen die vorstehenden Angaben mit dazu bei, ihnen, sollten irgendwo unbekannte Verzeichnisse auftauchen, auf die Spur zu kommen. Beim Giunio Bruto, dessen goldgepreßter Einband auf einen vornehmen Besitzer hinweist, steht auf der Vorderseite des ersten Blattes, von kalligraphischem Schmuck umkleidet und in einer mit der Oper gleichaltrigen Schrift:

1748
In Argentina
Il Giunio Bruto
in tre atti
Del Signor Nicola Logroscino.

Auf der Rückseite des Einbanddeckels hat ein gewisser Gaetano Rosati bemerkt, daß er die Partitur am 20. Juli 1817 dem Abbate Fortunato Santini verkauft habe. Möglicherweise ist hiernach die Partitur des Giunio dieselbe, die für die Aufführung in der Argentina, der vornehmsten Opernbühne Roms, benutzt wurde.

Diplomatisch sind nach vorstehendem die beiden Opern, wenn auch nicht erschöpfend, so doch sehr annehmbar beglaubigt. Da nun weiter sowohl ein

[1]) Auf dem ersten ist sie später wieder aufgefrischt.

Governatore wie ein Giunio Bruto Logroscinos nachweislich existiert haben und vom ersteren die vollständigen Aufführungsdaten mit Einschluß der beschäftigten Sänger bekannt sind[1]), da ferner die Münsterschen Partituren stilistisch sowohl mit den erhaltenen Bruchstücken, wie mit der Charakteristik älterer Schriftsteller übereinstimmen, dürfen wir sie ohne Bedenken als zwei wiedergefundene Opern Logroscinos erklären.

Das ist in mehr als einer Hinsicht erfreulich. Bekanntlich fehlen für eine genaue Geschichte der opera buffa die Partituren noch empfindlicher als für die der großen Oper, der opera seria der Italiener. Die heiteren Werkchen waren meistens an kleine Theater gewiesen, bei denen für Bibliotheksordnung und Bibliotheksverwaltung nur wenig übrig blieb, häufig führten die nur wenige Köpfe starken Buffotruppen auch noch ein Wanderleben, zogen durch aller Herren Länder nicht bloß von Stadt zu Stadt, von Schloß zu Schloß, sondern sie nahmen, wie Dittersdorf[2]) sehr hübsch beschreibt, auch mit Dörfern und Scheunen vorlieb und lösten sich gelegentlich ganz unversehens auf. Aus diesen Verhältnissen erklärt sich's, daß wir von einem Komponisten, wie Rinaldo di Capua[3]), der mit 30 Opern der Liebling des ganzen musikalischen Europa war, heute ein einziges Stück kennen: la Zingara. Noch schlimmer stand es um Logroscino. Wieviel er für die Bühne überhaupt geschrieben, wird sich erst sagen lassen, wenn einmal die Statistik der Oper, die gerade für das heitere Gebiet die größten Rückstände aufweist, ganze Arbeit getan hat. Zurzeit steht durch Florimo[4]) folgende Liste fest: 1. Inganno per inganno 1738, 2. L'inganno felice 1739, 3. La Violante 1741, 4. La Lionora 1742, 5. Il Ricciardo 1743, 6. Ciommetella correvata 1744, 7. Il Leandro 1744, 8. D. Paduano 1745, 9. Li Zite 1745, 10. La Costanza 1747, 11. Il Governatore 1747, 12. Li dispiette d'amore 1748, 13. Amore figlio del piacere 1751, 14. La Griselda, 15. Lo finto Perziano, 16. Elmira generosa, 17. Le Chiajese cantarine 1754, 18. Le finte magie 1756, 19. La Furba burlata 1760, 20. L'innamorato balordo 1763, 21. La Viaggiatrice di bell' umore 1763, 22. Il vecchio marito, 23. Tanto bene che male, 24. Giunio Bruto, 25. Arie buffe ed i finale nella Rosmonda.

Unser Governatore, der hier in die 11. Stelle und ins Jahr 1747 verwiesen wird, ist im letzteren am Teatro Nuovo aufgeführt worden. Das für diese Aufführung von Florimo mitgeteilte Personenverzeichnis enthält in der Stella eine Frauenpartie, die sich in der Partitur nicht findet. Es muß deshalb eine ältere und eine jüngere Fassung des Werkes angenommen werden, die jüngere dürfen wir in der Partitur vermuten.

[1]) Florimo a. a. O. IV, S. 118 und 119.
[2]) Dittersdorf, K. v. Lebensbeschreibung, seinem Sohne . . . diktiert. 1801. S. 40.
[3]) Ph. Spitta. Musikgeschichtliche Aufsätze. 1894. S. 131 ff.
[4]) Francesco Florimo a. a. O. II, S. 323.

Den von Florimo aufgezählten 25 Werken hat kürzlich Giacomo Leo[1]) noch eine Semiramide, die 1744 kurz vor dem Schluß der Herbstspielzeit in Neapel fünfzehnmal hintereinander aufgeführt wurde, hinzugefügt. Ferner erfahren wir durch ihn, daß Logroscino 1743 gemeinsam mit Manna und L. Leo ein Pasticcio, das einfach als Serenata angezeigt worden ist, komponiert und daß er 1733 für Leos Demetrio eine Arie komponiert hat, die Arie gegen ein Honorar von ungefähr 30, den Akt für circa 500 lire. Durch G. Leo wird der Anfang von Logroscinos Tätigkeit gegen Florimo zwar um 6 Jahre vorgerückt, er kommt aber trotzdem für einen Süditaliener noch auffällig spät. War jene Demetrio-Arie überhaupt der Anfang? Setzt nicht vielmehr der Auftrag bereits erworbenes Vertrauen und Ansehen voraus? Weiter fragt man: wo bleibt Logroscino zwischen 1733 und 1738? Warum schreibt er auch in den vierzehn Jahren bis 1752, wo man ihn mit Ausnahme von 1746 stetig verfolgen kann, doch verhältnismäßig so wenig? Schon aus diesen Einwürfen ergibt sich, daß für die äußere Lebensgeschichte Logroscinos noch sehr viel zu tun ist. Steht ja nicht einmal sein Geburtsjahr fest und wenn es Florimo[2]) „gegen 1700“ setzt, so scheint das ein zu frühes Datum zu sein. In diesen Dingen Klarheit zu schaffen, ist Aufgabe der Italiener.

Sicher ist dagegen, daß Logroscino eines bedeutenden über Neapel hinausreichenden Rufs genoß. Die Repertoirbeweise hierfür beschränken sich zur Zeit allerdings nur auf zwei Stücke: 1748 wird in Rom, wo Burney[3]), jedoch ohne Werke zu nennen, den Logroscino schon zehn Jahre früher erwähnt, nach Ausweis der Partitur der Giunio Bruto und 1765 in Venedig[4]) eine „Gelosia“ des Komponisten aufgeführt. Daß Ademollo[5]) diese römischen Daten und den Namen Logroscinos überhaupt übergeht, zeigt an einem besondern Fall, wie es statistisch um den Komponisten steht, und daß wir ja nicht meinen dürfen alle Spuren seiner Werke zu besitzen. Die venetianische Aufführung wird durch die Einzelheiten, die über sie bekannt sind, wichtig. Die Gelosia wird zwar als ein dramma giocoso in tre atti angezeigt, aber das Personenverzeichnis teilt sich in 2 parti serie und in 5 parti buffe und von dem Textbuch, das leider in öffentlichen Bibliotheken nicht mehr zu finden ist, heißt es: Poesia nuova di un autore bolognese. Warum eine neue Dichtung? Wohl, weil den Buffoopern Logroscinos Texte im neapolitanischen Dialekt zugrunde lagen, den man in Oberitalien nur mühsam verstand. Dann aber auch noch darum, weil diese Vorstellung eine Art Gedenkfeier für den unlängst verstorbenen Komponisten sein und einen Gesamtabriß seiner Kunst geben sollte. Daher die parti serie in dem dramma giocoso; sie sollten Logroscino

[1]) Giacomo Leo: Leonardo Leo etc. Napoli 1905.
[2]) Florimo a. a. O.
[3]) Ch. Burney: General History of music. IV, S. 573.
[4]) Taddeo Wiel: I Teatri Musicali Veneziani. S. 259.
[5]) Al. Ademollo: I Teatri di Roma 1888.

auch als den Verfasser des Ricciardo, der Semiramide, des Giunio Bruto, der Griselda und in seiner Bedeutung für die opera seria zu Ehren bringen. Die Musik wird man verschiedenen Werken entnommen haben. Als direkten Beweis zeitgenössischer Schätzung Logroscinos hat also diese venetianische Aufführung sehr viel zu bedeuten und bildet eine Stütze der hohen Stellung, die er in der Literatur einnimmt. Überall werden ihm besondere Verdienste um die opera buffa zugeschrieben. Gerber nennt ihn schlechtweg deren Schöpfer[1]); die besser unterrichteten Schriftsteller kommen darin überein, daß er das Finale erfunden, aber auch darüber hinaus sich durch eine ganz ungewöhnliche vis comica ausgezeichnet habe. Der älteste dieser Zeugen, De Laborde[2]), erklärt den Logrorgino (!) als „le Dieu du genre bouffon" und als das Muster fast aller späteren Komponisten, ein zweiter Franzose, Framery[3]), beschreibt dann zuerst die Methode der Finales des Logroscino ausführlicher, ein Anonymus von 1819 überträgt diese Beschreibung mit einigen Zutaten ins Italienische[4]) und letztere Quelle ist die einzige, aus welcher Florimo[5]) — mit Berufung auf „diverse biografie" — seine Charakteristik Logroscinos, und zwar Wort für Wort, geschöpft hat. Die Hauptstelle lautet:

Die ersten Beiträge zur burlesken Oper haben wir Leo, Pergolesi und Hasse (il Sassone) zu verdanken; aber Logroscinos ursprüngliches und fruchtbares Talent übertraf diese Zeitgenossen durch den Schwung, den Reichtum und die Liebenswürdigkeit seines Stils und gab für die Entwicklung dieser Art von Drama die eigentliche Grundidee. Er war der Erfinder der Finales in der opera buffa . . . ., indem er jeden Akt mit einem Stück schließen ließ, dessen Hauptmotiv, zuerst von einer einzigen Stimme vorgetragen, sich zum Duett, Terzett und Quartett erweiterte und dabei fortwährend von neuen melodisch und harmonisch gleicherweise schönen Einfällen unterbrochen wurde, bis es endlich als Thema eines gefälligen und außerordentlich wirkungsvollen Chors erschien. Viele Jahre hindurch war Logroscino der einzige Vertreter dieser Form und hatte keinen Konkurrenten. Aber die Gunst, die allmählich die Werke Piccinis, der ursprünglich den Spuren Logroscinos folgte . . . ., begegnete, ließen ihn merken, daß seine Beliebtheit sich verringerte und daß ein freiwilliger Rückzug geraten war.

Florimo hat dann allen neuesten Schriftstellern als Autorität gedient. Erst Dent[6]) widersprach mit dem Hinweis, daß eine Art von Finale schon bei Scarlatti, Vinci und Leo da sei. Daraufhin hat dann Giacomo Leo den Logroscino als eine Art Usurpator behandelt und in die Rolle des Angeklagten versetzt. Da trifft sich's denn mit der Auffindung des Governatore sehr gut. Was es mit den Finales bei Scarlatti und Genossen auf sich hat, wissen wir. Es sind Duette, Ensemblestücke, Chöre einfachster Art und bescheidenen Um-

---

[1]) L. Gerber: Historisch biographisches Lexikon der Tonkünstler (1790) unter: Logrorgino (!).

[2]) De Laborde: Essai sur la musique. Paris 1780.

[3]) Encyclopédie Methodique, darin: Musique, publiée par M. M. Framery et Ginguené.

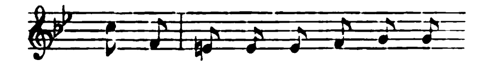
[4]) Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli etc. In Napoli 1819.

[5]) Florimo a. a. O. II, 322.

[6]) E. I. Dent: Alessandro Scarlatti. London 1905.

fangs, die das Schlußstück vor den vorhergehenden Sätzen durch nichts als durch Mehrstimmigkeit, durch volleren Wohlklang herausheben. Sie sind zudem bei den Genannten, namentlich bei Vinci keineswegs die Regel. Sehen wir uns dagegen nun das erste Finale von Logroscinos Governatore an. Zum Verständnis der Situation bedarf es nur eines kurzen Wortes: Don Giulio, der Governatore eines kleinen Orts in der Bucht von Neapel, ein Dorfschulze und Mädchenjäger vom Schlage des Adam in Heinrich von Kleists „Zerbrochenem Krug“, hat sein Auge auf die Zofe Flavia geworfen und, um die Bahn frei zu bekommen, soeben gegen ihren Liebhaber Ciccio, der durch kleine Respektsmängel eine Handhabe geboten, einen Haftbefehl aufgesetzt. Verhör und Verhandlung haben sich in der Form einer einfachen Rezitativszene abgespielt. In dem Augenblick, wo Don Giulio Ernst macht, bricht Flavia in die Worte aus: „Deh Signor la man sospeñi usw.“ d. i. zu Deutsch: „Ach mein Herr, noch einmal Gnade usw.“ Der Governatore antwortet „Nenna mia, vuò che s'impenni!“ = „Liebchen, nein, der Kerl muß hängen!“ und als Ciccio, der auf so Schlimmes nicht gefaßt war, mit „Uh m̃alora manc' a'ntiso usw.“ = „Hölle, das war nicht erwartet usw.“ einfällt, ist das Finale im Gang. Es muß, da keine Beschreibung den Anblick des Tatbestands ersetzen kann, und da es auf diesen ankommt, hier wörtlich und vollständig gegeben werden (s. Notenbeilage).

Es ist gar nicht so leicht diesen Satz formell genau zu klassifizieren. Der Besetzung nach wäre er ein Terzett mit Begleitung des Streichorchesters und des Continuo, aber er kümmert sich nirgends um die üblichen, schulmäßigen Gesetze und Effekte des Terzetts. Dem Umfang nach, der genau 100 Takte beträgt, ist er ein bescheidenes Gebilde, aber, wie das viele berühmte Sätze aus alter Zeit tun, wirkt er durch die Gruppierung und das innere Leben der Gedanken weit über seine wirkliche Größe hinaus. Will man ihn endlich mit einer der in der Scarlattischen Periode herrschenden Form geschlossener Operngesänge vergleichen, so fügt er sich erst recht nicht. Weder das Schema des zwei- oder dreiteiligen Lieds, noch das der dreiteiligen Arie, noch das des Rondos liegt zugrunde. Die nächste und natürlichste Ordnung, die sich beim Überblicken der ganzen Notenmasse bietet, ist eine zweiteilige. Der 45. Takt (mit der Fermate) bildet die Scheide der beiden Teile: Von da an werden Text und Musik wiederholt, aber das da capo ist völlig frei, besonders in der Musik. Flavia z. B. wiederholt im zweiten Teil die Worte, die sie im ersten an den Don Giulio gerichtet, aber in anderen Tönen, wie in der Verwirrung, wie einen ängstlichen, letzten Versuch. Nur das eine Motiv aus dem 1. Teil — es tritt hier im 31. Takt in der Partie der Flavia ein:



— kehrt im 2. Teil nicht bloß wieder, sondern es gewinnt hier die Herrschaft über den Satz; vom 57. Takt ab erscheint es bald in dieser, bald in jener Umbildung, so oft Flavia oder D. Ciccio den Mund auftun. Es ist das Angstmotiv der beiden, und als ihr Bemühen, den D. Giulio zu begütigen, fehlgeschlagen ist, tritt in ihrer Stimmung die Desperation in den Vordergrund. Mit einem Ausbruch von wütenden Verwünschungen schließt D. Ciccio den Satz und den Akt.

Das in Rede stehende Finale ist also der Form nach ein in 2 Teile zerlegbarer Satz, aber im speziellen ist diese Form aus der Situation heraus ganz selbständig entwickelt. Und das scheint der Punkt zu sein, in dem das Finale Logroscinos ein Kunstwerk sui generis bildet. Wir haben nun allerdings auch jetzt noch kein größeres Beweismaterial als die beiden Finales des Governatore. Von ihnen unterscheidet sich das zweite vom ersten dadurch, daß es ein Quintett und daß es der Situation entsprechend — man sucht einem ungeschickten, aber leidlich vernünftigen Menschen einzureden, daß er ins Irrenhaus (al Masto Giorgio all' incurabili) gehöre — absichtlich und stark possenhaft gehalten ist. Letzterem Umstand zufolge wird viel auf Naturlauten: „tu tu tu usw.“ oder „zur zur zur usw.“ gesungen, es platzen in den Solosatz häufig fünfstimmige Stellen hinein und es nimmt endlich viel öfters als beim ersten Finale die folgende Stimme das Motiv der ersten auf. Aber ein eigentliches Hauptthema hat auch das zweite Finale nicht, und die beiden Stücke stimmen im wesentlichen, nämlich im freien, ungebundenen Aufbau überein. Dadurch sind wir ziemlich berechtigt anzunehmen, daß wir bei dem mitgeteilten Satz vor dem Typus der Logroscinoschen Finales stehen. Ist das aber der Fall, so ist die nach Framery vom Anonymus gegebene Definition dieses Phänomens falsch. Dieser nach ruhte das Wesen des Logroscinoschen Finales auf der häufigen, durch eingeschobene Gegensätze in der Wirkung gehobenen Wiederholung eines Hauptthemas, kurz gesagt auf geist- und kunstreicher Verwendung der Rondoform. Wo aber ist hier bei Logroscino ein Hauptthema, wo eine Rondoform? Schon Framery hat den Logroscino nur von Hörensagen gekannt, und für ihn die Charakteristik benutzt, die dem Finale des Piccini zukommt. Auf letzteren und auf die Finales der Buona figliuola paßt sie Satz für Satz. Denn Piccini ist der Virtuos des dramatisierten Rondos und hat mit diesem vor dem Logroscinos den Vorteil einer festen und fertigen, für sich allein wirkenden musikalischen Form voraus. Mit diesen Piccinischen Finales bekamen auch solche Komponisten das Publikum in die Hand, deren Fähigkeit, Handlung, Charakter, Situationen aufzufassen und sprechen zu lassen, nur schwach war. Logroscino dagegen läßt die Musik seines Finale ganz aus dem dramatischen Element herauswachsen; aus ihm kommen ihm nicht bloß die Motive, sondern auch die Form, in der er sie entwickelt. Das scheidet ihn auch von vermeintlichen Vorgängern. Wer sich ohne weitere Quellenstudien einen Begriff

von dem sogenannten Finale der Scarlatti, Leo, Vinci, Pergolesi machen will, braucht bloß in Dent das Quartett aufzuschlagen, das bei A. Scarlatti einen Aktschluß des „Tito Sempronio Gracco" bildet.[1]) Da haben wir einen Satz, der aus einem Hauptthema entwickelt ist, welches die vier Stimmen ziemlich gleichmäßig speist. Sie variieren dessen Grundstimmung anmutig und sinnreich, gewissermaßen mit Gleichnissen, aber es passiert im ganzen Stück nichts, was man nicht aus den ersten Takten schon ersehen kann, und keiner der vier Sänger des Scarlatti unterscheidet sich in etwas Wesentlichem von anderen. Das soll durchaus nicht ein Vorwurf gegen den über Tadel erhabenen Scarlatti sein; der Text gab ihm gar keine Gelegenheit zu einem Finale im wirklichen Sinn dieses Wortes. Aber auch Logroscino hätte sich keines Kunstfehlers schuldig gemacht, wenn er die Schlußworte des ersten Aktes des „Governatore" einfach als Secco-Rezitativ, die Hauptstellen durch einige Exklamationen und Glossen des Orchesters unterstrichen, komponiert hätte. Hundertmal vor ihm und zehntausendmal nach ihm sind in komischen Opern der Italiener ähnliche Szenen der Spannung und der kleinen Krisen im allereinfachsten Stil komponiert, bei Franzosen, Engländern, Deutschen gar dem bloßen gesprochenen Dialog überlassen worden. Darin liegt aber eben ein Stück von Logroscinos Talent, daß er erkannte, wie sich solchen bisher unbeachtet gebliebenen Vorwürfen dramatische Musik abgewinnen ließ und daß er das sofort auch praktisch bewies. Da war denn der erste und der Haupterfolg, den er mit seiner Art des Finale erreichte, der, daß die Eigenheit der Charaktere aufs deutlichste auflebte und zugleich die Komik der ganzen Situation sowohl gesteigert wie verfeinert wurde. Man denke sich den Text im Rezitativ: da würden die drolligen Mahnungen der Flavia die köstliche Naivetät verlieren, die herauspolternden Schimpfworte des Ciccio würden grob und die grimmigen Erklärungen des Don Giulio brutal wirken. Hätte Logroscino mit seinem Finale nichts weiter getan, als mit dem Beispiel der beiden Männer gezeigt: wie man wilde Instinkte mit dem Zügel gesitteter Melodie bändigt, so würde ihm die komische Oper bereits dafür zu großem Dank verpflichtet sein. Aber der Triumph seines Talents erstreckt sich viel weiter. Wie fest umrissen stehen die drei Personen der Szene da: Flavia als das schüchterne, sittige, verschämte Mädchen, das die gemeinen Pläne des Governatore gar nicht faßt, das den bedrohten Geliebten immer noch mahnt: hübsch höflich — „civirta!" — zu sein. Sie erreicht's ja auch, daß der cholerische, schnell ausfallende Ciccio mit ihr eilig eine ganze Weile um careta und compassione, um Mitleid und Barmherzigkeit bittet. Erst am Schluß, als er sich verloren sieht, entladet er den ganzen Groll mit einer Flut von Tiernamen. Doch da hat auch Flavia die Fassung verloren: als das Urteil gesprochen ist, erklärt sie: die Wut einer ganzen Meute von Hunden erfülle sie,

[1]) Dent, a. a. O. S. 168.

und in äußerster Empörung und zugleich halb wie ungläubig wiederholt sie Don Giulios: „carceretur — scripsi gia“ = ins Gefängnis — hab's geschrieben. Dieses




des Don Giulio ist aber ein empörender Ausdruck des Hohns, eine Umbildung oder Verzerrung des




der kindlich vertrauensvollen Bitte, die das Liebespaar dem Tyrannen so oft zugesungen hat. Dieser Zug ist vielleicht der meisterlichste in dem von Logroscino entworfenen Bilde ländlicher Komitragik. Denn er enthüllt das Wesen des Governatore bis auf seine letzte Blöße. Der Patron, der sô freundlich und liebenswürdig die Nenna mia anredet und ganz beiläufig ihrem Ciccio den Hängetod androht, ist im Grunde eine ganz schlechte Seele. Kann man sich darüber im 1. Teile des Finale noch täuschen, so wirds im 2. vollständig klar und auch in dieser Klarheit, mit der ein Hauptpunkt der Situation entwickelt wird, liegt ein Teil von Logroscinos Komponistenwert.

Sollte auf die Details des Finales eingegangen werden, so müßte man u. a. auf seinen volkstümlichen Einschlag hinweisen. Gleich im 5. und 6. Takt treffen wir auf ihn. In Pergolesis „Lo frate nnammorato[1]) lautet der Anfang der ersten Canzone ganz ähnlich:




und endlich klingt die Stelle auch ganz leicht an die weltberühmte Canzonetta Tre Giorni an, die immer dem Pergolesi zugeschrieben worden ist. (Spitta reklamiert sie bekanntlich für Rinaldo di Capua.)[2]) In der Gesamtheit würden auch diese Einzelbetrachtungen darauf hinauslaufen, daß in Logroscinos Finale der Dramatiker den Musiker geführt hat und daß der Satz ein architektonisches Neutrum ist, das als eine Art „unendlicher Melodien“ mehr zum Rezitativ als zur geschlossenen Form neigt. Dem künstlerischen Charakter des Komponisten macht diese Anlage Ehre, seiner Popularität wird sie weniger Vorschub geleistet haben, denn die große Menge hat zu keiner Zeit mit einer Musik, die rein sachlich vorwärts schreitend, auf Wiederholungen, auf bequeme Anhaltspunkte und Orientierungsmittel verzichtet, viel anzufangen verstanden. Darum

[1]) Bibliothek des Kgl. Konservatoriums zu Neapel.

[2]) Ph. Spitta, Musikgeschichtliche Aufsätze 1894. S. 159 ff.

stellt Monteverdi in die lange, bewegliche Klage seiner Arianna einen Refrain hinein und mit diesem Refrain und der dazu gehörigen Rondoform hat, wie der Anonymus richtig erzählt, Piccini dem Logroscino als Finalkomponisten bald den Wind aus dem Segel genommen. Früher wurden seine Finales bewundert und wirkten durch den Reichtum an situationsgemäßen Einfällen; als ein andrer kam, der zu der gleichen dramatisch guten Leistung noch eine leichtere und pointierte Übersichtlichkeit fügte, verlor Logroscino an Interesse. Das Piccinische Finale war nicht unbedingt besser, aber es war wirksamer.

Es lag im natürlichen Lauf der Dinge, daß Logroscino in seinem Hauptstück überholt, nun überhaupt beiseite geschoben wurde. Wir haben aus der Literatur gesehen, wie schnell und wie gründlich er vergessen wurde. Damit aber traf die opera buffa ein großer Schaden. Denn heute, wo die Spezialfrage des Finales ihre akute Bedeutung verloren hat, sehen wir, daß sie überhaupt für die Gesamtleistung Logroscinos gar nicht den Ausschlag gibt. Auch wenn er seine Aktschlüsse in der einfachen Art der Vinci und Pergolesi gehalten hätte, würde er ein hervorragender Meister der opera buffa und eine Größe in der Geschichte der Gattung bleiben, da ihm diese nicht bloß die Einführung des dramatischen Finales, sondern überhaupt eine allgemeine Bereicherung und Erweiterung ihres Stils verdankt. Mit Logroscino blüht in der komischen Oper mit einem Schlage ein Reichtum an Formen auf, aus den kurzen, meist einaktigen Intermezzis werden regelrechte dreiteilige Dramen, Logroscino vermehrt die Arten der melodischen Stücke und stellt zugleich für die Entwicklung der Melodie neue Methoden auf. Er hat dadurch für die neapolitanische opera buffa eine ähnliche Bedeutung wie J. Haydn für die Sinfonie, oder wie Mozart für das deutsche Singspiel.

Die enge Beziehung, die in Italien von den Zeiten alter Kultur her bis heute zwischen jeglicher Kunst und Volksleben besteht, hat auch der großen, der mythologischen Oper des 17. Jahrhunderts nicht gefehlt, wenigstens nicht von der musikalischen Seite. Viel stärker jedoch beseelte sie die opera buffa, die ja dichterisch als Protest gegen den aus Griechen- und Römerwelt geborgten, gesungenen Mummenschanz des dramma in musica ins Leben trat und ihm gegenüber die Rechte von Gegenwart, von Land und Leuten zur Geltung zu bringen suchte. Die Musik verstärkte nun diese Tendenz äußerst entschieden. Leider haben wir noch keine Arbeit, die den Volksquellen der neapolitanischen opera buffa systematisch nachgeht. Aber jeder, der ein Dutzend Werke aus der Frühzeit der Gattung gesehen hat, ist darüber erstaunt, wie es in ihren Melodien von Provinzialismen und von Wendungen wimmelt, die im süditalienischen Volksgesang oder in der Zigeunermusik noch heute leben. Diese Erscheinung ist keine ausschließliche Eigentümlichkeit der neapolitanischen Buffooper, sondern sie zeigt sich schon vorher in den ernsten Musikdramen des Scarlatti. Unter seinen Nachfolgern nützen Vinci, Pergolesi und Porpora dieses volkstümliche Element auch für die opera seria

immer ersichtlicher und absichtlicher aus. Aber erst in der opera buffa der Vinci und Pergolesi kommt es damit zu einem offenbaren Schaden, zur Formenverarmung und namentlich zu einem Übergewicht des beliebten Sicilianos, das auf die Dauer belästigt. Fast die Hälfte aller melodischen Stücke fällt in den Intermezzis und Operettchen der beiden letztgenannten Komponisten auf diese ja an und für sich sehr reizenden und, wie bekannt, auch sehr wandlungsfähigen $^{12}/_{8}$ Takte. Die Lazzaroni von Neapel müssen in diesem Artikel noch unersättlicher gewesen sein, als ihre venetianischen Kollegen beim Verbrauch von Barcarolen im $^{3}/_{2}$ Takt. Da hat nun Logroscino eingegriffen und gezeigt, daß man sich dem Volke auch, ohne in Sicilianos des Guten zuviel zu tun, verständlich machen kann. Er beschränkt diese Leibsorte seiner Vorgänger und Mitbewerber auf ein Vierteldutzend. Der Gewaltstreich scheint ihm aber nicht geschadet zu haben, denn in dem Jahrzehnt von 1744—54 gehört er nach Ausweis von Florimos Statistik[1]) wirklich unter die Lieblingskomponisten des Teatro Nuovo. Nur er ist wiederholt an dieser Bühne im gleichen Jahre mit zwei Werken oder Jahr auf Jahr ohne Zwischenmann vertreten. Logroscino machte eben diesen Ausfall an Sicilianos auf vielfältige Weise wieder gut: durch den Wechsel verschiedener Formen, durch die damit verknüpfte Erweiterung der Charakteristik, durch originellen Ausbau des inneren Teils der Stücke, durch Erfindung ganz neuer Grundrisse. Mit Vorliebe verwendet er unter letztern eine vierteilige Satzfolge: a) das Hauptthema in breiter Ausführung, b) dasselbe in der Oberdominant variiert und umgebildet in mindestens gleicher Länge, c) einen kurzen Gegensatz, d) da capo von a. Ein Hauptbeispiel für diese 4 teilige Arienform (Atto I, Sc. 8) ist:




Mit ihr will sich der Liebhaber vor seinem Mädchen wieder reinwaschen und da er ziemlich viel auf dem Kerbholz hat, genügt ihm die einmalige Bitte nicht, sondern nach dem Schluß des ersten Teils (vom 30. Takt ab) wiederholt er sie

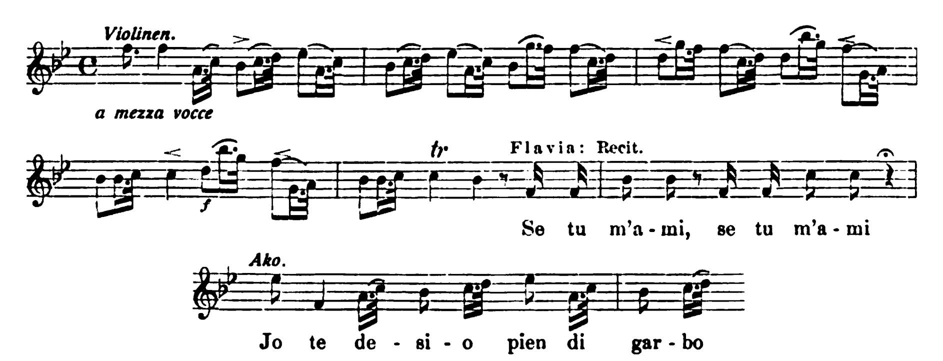
Gnor - zi per - do - na - me ne- etc.

sofort, aber dringlicher und im vollen Umfang. Und so wie hier ist die vierteilige Arie dem Logroscino überall das bevorzugte Verständigungsmittel in schwierigen, unsicheren, unklaren Verhältnissen. Die übliche dreiteilige da capo-Arie hat Logroscino auch. Ein sehr schönes Exemplar, durch Innigkeit des Mittelsatzes ausgezeichnet, bietet sich in der Nr. 6 des 1. Aktes, wo Don Celio seiner Rosalba Treue schwört:

[1]) Florimo a. a. O. IV, S. 116 ff.




Das Thema hat die freien neapolitanischen Vorschläge, welche für die liebenswürdige Naivetät des Stammes so bezeichend sind und die Logroscino ähnlich wie Trajetta in allerlei Spielarten liebt. Die dreiteilige da capo-Arie aber stellt er im ganzen hinter die vierteilige zurück, und wenn er sie anwendet, bringt er sie meistens mit überraschenden und fesselnden Abweichungen. Die Einfügung von Rezitativstellen ist darunter eine der häufigsten. Gelegentlich gibt er einen ganzen Mittelsatz im Deklamationston und läßt die Streicher dazu tremolieren, so daß man sich vor einem Rezitativo obligato und vor einer Szene um Leben und Tod glaubt, während es sich nur um einen kleinen Ärger handelt. Bekanntlich gehört geschickte und maßvolle Übertreibung zum Handwerk des Buffokomponisten; in der hier geschilderten, besonderen Art darf sie auf die Erfindung des Logroscino zurückgeführt werden; sie kommt weder in den neapolitanischen, noch den venetianischen Intermezzis der vorausgegangenen Zeit und so drastisch auch nicht bei den in Betracht kommenden Vertretern komischer Theatermusik in Rom und Florenz vor. Nur O. Vecchis „Anfiparnasso“ kann sich da mit dem Governatore messen. Weil aber Logroscino die für den vorliegenden Fall charakteristischen Sechzehntel der Geigen so häufig braucht, hat er sich die Notierung mit einer Abkürzung erleichtert: durch den ganzen Governatore schreibt er statt = ●. In den ersten Teilen der Arien bevorzugt Logroscino kurze rezitativische Einwürfe von 1 und 2 Takten, gewöhnlich ohne Begleitung und darum sehr spannend. Zuweilen schaltet er solche Rezitativbruchstücke zwischen Vorspiel und Arie ein, wie z. B.: Akt 1 Nr. 3




Flavia ist der Liebe ihres Ciccio ganz sicher, aber sie will ihn durch den Zweifel ein wenig erschrecken, und damit dieser Zweifel besonders ernst und entschieden erscheint, reißt sie die Worte ganz aus dem Zusammenhang und der poetischen Sphäre heraus. Der Zug wirkt beim ersten Mal

realistisch witzig, da er aber mit anderen Worten an drei weiteren Stellen der Arie wiederkehrt, soll er unverkennbar der tieferen Aufgabe dienen: zu zeigen, wie es im Innern des Mädchens kämpft. Die Arie ist eine der bedeutendsten in der ganzen Oper und zeigt Logroscinos große Kunst in der Zusammenschmelzung heterogener Stilelemente und in der Veranschaulichung konträr brodelnder Stimmung besonders glänzend. Da stehen nicht bloß Rezitativ und Gesang, sondern auch Diatonik und Chromatik, Takt- und Tempoarten gegeneinander, und alle diese Gegensätze dienen doch nur dem einen Ziel: uns die Größe der Liebe des Mädchens lebendig zu zeigen. Ein der Form nach besonders originelles Gesangstück ist im 2. Akt die Nr. 7 Ciccios:




Es kommt kaum zu einer richtigen Melodie, sondern der Sänger wettert im schnellsten Zungenschlage die Akkordtöne erst dieses, dann die jenes Dreiklangs durch, dann kommt wieder Rezitativ mit Fermaten und Generalpausen, am Schluß wird gar ein Duett aus dem Solo: Flavia mischt sich ein, ebenfalls mit einem Schimpfwort. Der Dichter hat bei der Stelle an nichts als an Rezitativ gedacht, Logroscino aber schnell gefunden, daß sich ihr mehr abgewinnen ließ: eine richtige Buffoszene en miniature. Die Ingredienzen dieses zur Zeit des Governatore noch keineswegs eingebürgerten Stils zeigt er so ganz nebenbei in Reinkultur vor. Ein kolossales Talent und eine Originalkraft.

Wie wir es bei diesem Beispiele mit der ganz ungewöhnlichen Entwickelung eines kurzgefaßten Stückes zu tun haben, so überraschen andere Stellen mit der eigenen und neuen Kombination solcher kurzen Formen. So im 2. Akt die 9. Szene, die der Entzweiung und Aussöhnung von Flavia und Ciccio. Der Dichter hat für diesen Vorwurf 3 Arien gegeben, Logroscino hält sie kurz und verbindet sie durch Rezitative zu einer einzigen Szene, zu einem Ganzen, das wie Positiv, Komparativ und Superlativ in einem Atem wirkt, den Zuhörer erheiternd und zugleich rührend. Als dieser Ciccio im unvernünftigen Zwist von der Flavia zürnend, brechend fortgelaufen ist, fällt ihm ein, daß er nun ohne die Genossin durchs Leben muß und da singt er:




Es gibt wenige Stellen in der Vokalmusik, wo ein plötzliches Moll so elementar wirkt.

Von den weiteren zahlreichen Fällen origineller Führung der Form sei noch einer angedeutet (1. Akt, 8. Szene). Crispino borgt sich die Laute Ciccios, um seiner Flamme ein Ständchen zu bringen. Er ist aber als Spieler und Sänger gleich schwach. Die Laute gibt einen falschen Ton nach dem andern und der Gesang bleibt beim Anfang „Tu sei“ stecken. Hilflos, suchend wiederholt Crispino das „sei“, bis die Umgebung höhnend und lachend mit „sei, sette, otte“ einfällt. Ein zweiter und dritter Anlauf mißglücken ebenfalls schon in den ersten Takten, endlich nimmt Ciccio sich der Sache an und entwickelt aus den greulichen Klängen einen ganz hübschen Siciliano. An der Idee, in der opera buffa das Musik- und Operngewerbe zu parodieren, hat Logroscino, wie bekannt, kein Eigentumsrecht, aber die Art wie er sie hier verwirklicht hat, war keineswegs gemein und doch sehr naheliegend.

Wie vorhin erwähnt, ging jedoch Logroscino über seine bedeutendsten Vorgänger nicht bloß durch die Mannigfaltigkeit und die neuen Ideen in den Außenformen der Gesänge hinaus, sondern er trug auch sehr viel zur Bereicherung und Belebung des inneren Stiles bei. Zum großen Teil wird das ihm eigene System des Periodenbaues und der Satzentwickelung schon durch die bisher gegebenen Beispiele klar geworden sein; im ganzen und im wesentlichen kommt es, wie bei den meisten wichtigen Wendungen der Stilgeschichte auf eine freiere Mischung vorher gesonderter Ausdrucksmittel, auf elastische Übergänge zwischen den verschiedenen Kreisen des Empfindens und Anschauens an. Nur eines der von Logroscino neu eingeführten Stilelemente tritt aus dieser Kategorie heraus. Es ist die Bildung melodischer Abschnitte und Perioden durch Wiederholung kurzer Motive. Mit solcher Motivwiederholung arbeiten ja alle Komponisten, die Vertreter der Buffooper nur viel reichlicher als andere. Aber kaum einer so reichlich und mit solcher Vorliebe wie Logroscino und — darf man hinzufügen — auch mit so großem Glück. Er geht mit seinen Wiederholungen häufig bis ans Äußerste, aber er überschreitet nie die Linie, jenseits deren die Unnatur beginnt; in den meisten Fällen verstärkt er durch dieses Mittel den Eindruck der Volkstümlichkeit, der seiner Musik wie der seiner Mitarbeiter von Haus aus eigen ist. Zeichen der Armut sind sie keinesfalls; geht ihnen doch ein ungewöhnlich starker Reichtum von Motiven in der Melodiebildung und eine ganz außerordentliche Beweglichkeit der Phantasie zur Seite. Aber sie gehören mit zu seinem Signalement, und daß der Governatore in dieser Beziehung, in der Verwendung der Wiederholung und zugleich in der Buntheit und Unbefangenheit der Einfälle mit den verbürgten Logroscinofragmenten in der Bibliothek des Konservatoriums zu Neapel und im British Museum übereinstimmt[1]), ist ein Grund mehr, an seine Echtheit zu glauben.

[1]) In Neapel das Duett (Baß und Sopran) „Dame sia bella etc.“, in London die Arie: „Nenna mia, cara e composta etc.“

Auch von diesen Wiederholungen haben die obigen Beispiele bereits ein Bild gegeben, es kann indes noch durch einige Zitate ergänzt werden. In der Nr. 1 des 1. Akts singt Leonora:




und gleich darauf Flavia:




Crispino bringt (1. Akt Nr. 9) das eine Motiv:




gleich fünfmal, Gianserio (in Nr. 11 des 1. Aktes) ein anderes

noch öfter.

Alle diese Wiederholungen dienen dem Ausdruck, im ersten Beispiel dem des Behagens, im zweiten und dritten dem der Herzlichkeit, im vierten bekräftigen sie, daß es dem Gianserio mit seiner Versicherung ernst ist, wollen überzeugen. Auch hier also komponiert Logroscino als Dramatiker und zeigt sich als eine über das Handwerk weit hinausragende geistige Kraft.

Wenn nun vorstehende Ausführungen die Ansicht vertreten, daß dem Logroscino, soweit das am Governatore sich verfolgen läßt, nicht bloß wegen der Finales, sondern wegen der Originalität und Wirksamkeit des Stils überhaupt eine hervorragende Stellung in der Geschichte der opera buffa wirklich zukommt, so wollen sie doch nicht den Eindruck erwecken, als ob die Oper aus lauter Kabinettstücken bestände. Es sind Wertunterschiede vorhanden, zum Teil lassen sie sich gleich äußerlich merken: die Arien, die ohne Vorspiel gewissermaßen in mediam rem führen, sind durchschnittlich auch die innerlich frischeren. Zweitens ist dem Komponisten bei der Darstellung erregter und verwickelter Zustände wohler als wenn er ruhige Gefühle zu äußern hat. Wohl findet er auch für Zärtlichkeit und Sehnsucht wunderhübsche,

trauliche Melodien, aber wenn er einen Zornigen oder wenn er einen gemischten Charakter z. B. einen Menschen, der in die Enge getrieben, noch sein gespreiztes Wesen beibehält, zu schildern hat, ist er reicher an kleinen Einfällen. Neben diesen kleinen Unterschieden, bei denen immer Logroscino zu erkennen bleibt, gibt es aber auch größere: unter den Arien ist ein gutes Drittel nur Mittelgut. Daran trägt der Dichter, der nur noch je einmal von Leo und von Cocchi, und sonst nicht wieder in Betrieb gesetzte Librettist Canica, die Hauptschuld. Es hat keinen Zweck das Sündenregister eines so gründlich toten Mannes aufzurollen, nur das muß bemerkt werden, daß im zweiten und dritten Akt die Handlung wiederholt gänzlich stockt und die komischen Personen nichts besseres wissen als Betrachtungen über Liebe und andere Allgemeinheiten anzustellen. Denkt man bei dieser Sachlage daran, wie um die gleiche Zeit die deutschen Liedkomponisten des Gräfeschen Kreises in einer ähnlichen Verlegenheit völlig versagten, so muß man staunen, wie sich Logroscino immer noch sehr anständig aus der Affäre gezogen hat. Er spielt in solchen Fällen ganz ungeniert opera seria. Das hierher gehörige Hauptstück des Governatore ist die Nr. 10 des 2. Aktes, wo Rosalba nach einem gehörig ausgiebigen Vorspiel folgendermaßen beginnt:




Wer kennt nicht diese echt neapolitanischen aus Pathos und Kulissenreißerei gemischten Themen, die die heroischen Szenen des italienischen Musikdramas von Scarlatti bis in die Mozartsche Zeit und länger beherrscht haben. Auch andere Stücke dieser Klasse enthält der Governatore, wo die unvermeidlichen Bilder vom Seesturm, von den rasenden Wellen, von den sanften Bächen und Täubchen als Gegensatz, dem Komponisten ermöglichen oder ihn zwingen, sich als Instrumentenzauberer zu zeigen. Logroscino hat bei allen diesen Stücken sein Streichorchester durch Oboen und Hörner verstärkt, und da interessiert besonders, daß er, dem Florimo nur den Durante zum Lehrer gibt, sich als ein Schüler des A. Scarlatti entpuppt. Von ihm, aus Tigrane, Cambise und anderen Werken der mittleren Zeit, hat Händel seine Doppelkonzerte; Logroscino, der sich mit einem Orchester begnügen muß, hat von demselben Meister nicht bloß im Governatore, sondern auch im Giunio Bruto das Konzertieren von Bläsern und Streichern. Es mag dabei gleich mit bemerkt werden, daß Logroscino überhaupt ein Orchestervirtuos von Rang ist, und mit wenigen Instrumenten ganz eigene Klänge und Effekte zuwege bringt. Keiner in seiner Umgebung versteht's so einzurichten, daß man gelegentlich bei einem sehr volksmäßigen Gesangsstück die Begleitung einer Riesenlaute zu hören glaubt. Besonders gern spielt er auf Mandolinenklang an: Geigen und Oboen spielen die Melodie des Sängers mit, aber in lauter Sechzehnteln vibrierend.

Die Schule oder das Studium Scarlattis äußert sich aber auch noch in der Führung der Form. Die 1. Szene des Governatore beginnt mit der S. 62 zitierten Cavatine der Leonora. Darauf folgt im Rezitativ ein Gespräch der Leonora und der Flavia. Mitten in dieses Rezitativ hinein singt nun da die Flavia das schönste Stück von Leonoras Cavatine. An diesem sinnigen Zitieren erkennt jedermann den Geist Scarlattis.

Noch sei bemerkt, daß im 3. Akt an Stelle eines Finale ein Chörchen erscheint. Seine Oberstimme lautet:




Das ist alles. Wahrscheinlich liegt in ihm einer der sogenannten Mattarellen vor, die nach Scherillo[1]) sich gleich am Anfang des 18. Jahrhunderts in den neapolitanischen Intermezzis einbürgerten, von denen aber bis jetzt bezeichnete Exemplare noch nicht aufgewiesen worden sind. Stimmt diese Vermutung, dann waren sie weniger Produkte der Kunst, als des Übermutes.

Da dieser Aufsatz für die Rechte eingetreten ist, welche Logroscino gegenüber berühmten Mitarbeitern im Fache zukommen, so verlangt es die Billigkeit auch auszusprechen, daß es auch Seiten gibt, wo er sie — wenigstens im Governatore — nicht erreicht. Er hat keine monumentalen Figuren von der Art von Piccinis Tagliaferro und keine Szenen, die den psychologischen Vorwurf so festhalten, wie das die meisten Nummern der Serva Padrona tun. Der Governatore hat auch eine Ouvertüre. Die Anfänge ihrer drei Sätze lauten in der 1. Violine:




Auch der Giunio Bruto hat eine Ouvertüre. Ihr erster Satz beginnt:




[1]) Scherillo, M. Storia letteraria dell' opera buffa Napolitana Napoli 1883. S. 276.

kurz: es ist dieselbe Musik, mit der Logroscino den Governatore eingeleitet hat. Kein Komponist würde sich heute erlauben, dieselbe Ouvertüre für zwei Werke zu benützen; in der älteren Zeit war er dabei durch den Brauch des Parodierens gedeckt, demzufolge jedes Musikstück, wörtlich oder geändert, durch den Komponisten von seinem Entstehungsort an eine zweite oder dritte Stelle verpflanzt werden durfte. Auf ihn gestützt, konnte bekanntlich S. Bach einen Konzertsatz als Einleitung einer Kirchenkantate wiederbringen. Doch unterlag das Parodieren einer Bedingung: das Original und die Parodie mußten den gleichen Affekt haben. Die Neapolitaner waren es, die sich, wenigstens in der Instrumentalkomposition, über diese Bedingung hinwegsetzten und zwar nicht bloß ausnahmsweise. Pergolesi schreibt zu seinem Erstling, dem Oratorium San Guglielmo eine 3 sätzige Ouvertüre (oder Sinfonie) mit folgendem Eingang:




Er hat sie dann für wert befunden auch seine Olympiade, also eine opera seria einzuleiten und konnte da zu seiner Entschuldigung anführen, daß diese erztriviale Jahrmarktsmusik zu dem einen Stück so schlecht paßte, wie zum anderen. Dieser mildernde Umstand — wenn's im Ernst einer wäre —, fällt bei Logroscino hinweg, denn seine Ouvertüre hat deutlich den Charakter einer Lustspielouvertüre und kann bei dem Governatore mäßigen Ansprüchen genügen; mit ihr dagegen ein Musikdrama einzuleiten, in dem einer edlen Frau und ihrem Geschlecht vom Schicksal übel mitgespielt wird, erscheint uns als ein sehr starkes Stück. Tatsächlich sind auch diese Mißgriffe der Neapolitaner von den zeitgenössischen Kritikern, insbesondere den deutschen, wie Mattheson und Quantz, verurteilt worden, die Neapolitaner aber störten sie nicht. In der Geschichte der Oper äußert sich Sinken und Steigen des dramatischen Geistes jederzeit am deutlichsten und sichersten an zwei Punkten: an der Behandlung des Rezitativs und an dem Gehalt der Ouvertüren. Letztere bei den Venetianern ernstgemeinte, in der Form die Spuren der antiken Tragödie festhaltende Prologe, werden schon bei Scarlatti zu allgemeiner Festmusik degradiert, in der Periode Pergolesi-Vinci-Porpora aber sinken sie zu ödem Klingklang mit etwas Empfindsamkeit in der Mitte. Dieser Gang entspricht ungefähr dem Weg, den in dieser Zeit die Auffassung des Musikdramas nahm: an der ersten Station noch eine Kunst, über der, für die Besten wenigstens, ein weihevoller Ernst lag, wird es an der dritten ein bloßes Vergnügen, ein Spaß, ein Abend mit guten Bekannten bei spannender artistischer Unterhaltung

außer dem Hause verbracht! Unter diesem Zeichen steht mit der Hauptmasse der seriösen Opernmusik der Vinci und Pergolesi, den Matadoren der ersten neapolitanischen Schule, auch der Giunio Bruto unseres Logroscino. Diese Leute waren Talente, aber keine Charaktere. Ein Talent und zwar höchsten Grades, zeigt unter den 22 Nummern der Oper ein gutes Drittel. Obenan steht da vor allem die Schlußszene, wo Tarquinia Abschied vom Leben nimmt: „Giusti Numi del Ciel", die einzige Nummer des Werks, in der Logroscino das damals durch Vinci bereits berühmte Recitativo accompagnato einleitend verwendet. Von der Arie selbst genügen die Anfangstakte:




um die Art des ganzen Stücks anzudeuten. Das durch ein piano fixierte Kolorit, die Modulation schon im sechsten Takt, lassen keinen Zweifel, daß dieser Satz aus dem Innern heraus geschrieben ist; die drei tiefen Töne im 2. Takt, vom Unisono des Orchesters verstärkt, kann man die Klaue des Löwen nennen. Wie sie hier skizziert ist, hält Logroscino die Stimmung in ihrer Unheimlichkeit fest, die Sängerin stammelt mehr als sie singt, auf drei sillabische Achtelnoten kommen meistens ebensoviele Pausen, an einzelnen Stellen bricht die Verzweiflung durch. Es ist bezeichnend, daß die ganze Szene trotz ihrer außerordentlichen Länge keinen einzigen Takt Koloratur enthält. Dieser gewaltigen, aus dem Besten des italienischen Musikdramas hervorragenden Leistung nähert sich am meisten eine zweite Szene derselben Tarquinia, wo sie, die unglückliche Heldin der Oper, für die Logroscino sichtlich und rühmlich am stärksten gefühlt hat, zwischen Entrüstung und schmerzlicher Niedergeschlagenheit kämpft. Es ist die 16. Nummer der Oper: „Vedro quel cor superbo", ihr Thema ein Typus echt neapolitanischer Heroenmelodik:




ihr Anfang ohne Ritornell. Diesen beiden Hauptnummern verwandt sind noch Titos durch den Ausdruck des maßlosen Erstaunens und der Hilflosigkeit eigene Nr. 20: „Padre mi fuggi?" und Giunios Trauer und Hoheit mischende Arie „In mezzo a tutti affanni". Sehr bedeutend ist auch die Szene, wo Tito von der Tarquinia Abschied nimmt: „Cara ti lascio" (Nr. 20). Das ist ein Thema von der spezifisch italienischen Weichheit:




und so wie es anfängt, verläuft das Stück im einfachen tiefen Gefühl. Unter den Motiven, die das Hauptthema flankieren, sei das oft wiederholte:




auch deshalb hervorgehoben, weil es den volkstümlichen Zug auch in der opera seria aufweist. Er äußert sich hier geradezu in Bellinischen Zungen. Dem gleichen Fach, der Liebesmusik, in der die Italiener den Vorrang immer behauptet haben, gehören auch die übrigen guten Nummern der Oper an. Zum Teil sind es Meisterstücke an Innerlichkeit und herzlicher Wärme. Nur von einer, von Celios: „E ver che un dolce amore“ (Nr. 11) sei noch eine Probe gegeben, nämlich der Anfang:




und zwar wegen der an sich reizenden, als Merkmal des Logroscinostils wichtigen Sextvorschläge. Leider steht diesem vorzüglichen Teil der Musik des Bruto ein größerer gegenüber, den nur das Herkommen und die Routine beherrscht. Die Hälfte davon sind Rachearien, nach bekanntem Rezept: — breite Rythmen und möglichst große Intervalle zu Anfang, darauf ein tüchtiger Koloraturensturz! Unter ihnen erscheint auch ein alter Bekannter aus dem Governatore, Rosalbas oben zitierte Hörnerarie: „Solcando il mare“ ist hier dem Celio zu den Worten „Combattuto da piu venti“ in den Mund gelegt. In dieser Gruppe befinden sich, wie zu erwarten, Beweise, daß auch Logroscino sich ohne Gewissensskrupel unter die Hörigkeit der Gesangsvirtuosen gab. Den ärgsten erbringt die Anfangsnummer der Oper: Brutos „Vi sovenga in ogni istante“ mit folgender Stelle:



Was wohl Benedetto Marcello zu dieser Koloratur auf Pa-Pa- gesagt hätte!

So ist auch Logroscino in der opera seria der Zeit zum Opfer gefallen, dem Talente nach hätte er sie beherrschen können! Aber muß man auch von seinem Giunio Bruto einen starken modischen Teil beiseite legen, so bleibt doch ein Rest, der in den Meisterschatz italienischer Musikdramatik gehört. Nicht bloß der Governatore, sondern beide Opern sind das Werk eines großen Künstlers, den wieder zu haben, wir uns freuen dürfen.

# Die Jugendsinfonien Joseph Haydns.

Von

## Hermann Kretzschmar.

Besser und des allgemeinen Beifalls sicherer hätte die seit länger als hundert Jahren geplante, ersehnte, immer wieder verschobene und nun endlich verwirklichte Gesamtausgabe der Werke Joseph Haydns nicht eröffnet werden können, als, wie geschehen, mit der Vorlegung der ersten vierzig Sinfonien des Meisters. Denn wichtiger als die unbekannten Opern und die Baritonkonzerte, wichtiger als die bekannten und populären Oratorien sind Haydns Sinfonien. Auf ihnen und auf den Quartetten beruht seine geschichtliche Bedeutung, und weil diese, so wie sie sich in den sogenannten Londoner Sinfonien verkörpert, so exemplarisch groß ist, war es bisher sehr empfindlich, daß wir Haydns Entwickelung auf diesem Gebiete nur mangelhaft übersehen konnten. Die Partiturdrucke von Sinfonien der frühesten Zeit beschränkten sich auf das vor ungefähr einem Menschenalter von Carl Banck (bei Friedrich Kistner) veröffentlichte halbe Dutzend; zahlreicher lagen auf Bibliotheken zerstreute, alte Stimmdrucke vor, aber auch sie bildeten nur einen kleinen Teil der lediglich handschriftlich erhaltenen und meist schwer zugänglichen Hauptmasse. So mußten wir uns auf die Frage, auf welche Weise Haydn der Vater der modernen Sinfonie geworden ist, mit der doch kargen Auskunft begnügen, die darüber C. F. Pohls bekannte Biographie[1]) erteilt.

Dem ist durch die ersten drei Bände der Gesamtausgabe Wandel geschaffen. Wir dürfen annehmen, daß sie die sinfonische Arbeit Haydns aus den Jahren 1759 bis 1770 annähernd vollständig buchen. Schon diese Zahlen besagen, daß bei J. Haydn von Jugendsinfonien im gewöhnlichen Sinne des Worts nicht gesprochen werden kann. Die Verhältnisse liegen da anders als bei Mozart, der uns bereits als achtjähriger Knabe mit Sinfonien entgegentritt, die — wie das jüngst veröffentlichte Notenbuch Wolfgangs[2]) anzunehmen zwingt — zwar von Vaters Hand mehr oder weniger verbessert, in ihren

[1]) C. F. Pohl: Joseph Haydn. Leipzig I 1878, II 1882.

[2]) Mozart als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolfgangs . . . herausgegeben von Dr. Georg Schünemann.

eigentümlichen Zügen aber doch wohl echt sind. Haydns nachweislich erste Sinfonie stammt ähnlich wie der Erstling Beethovens aus einer der vollen Mannesreife nahen Lebensperiode. Die Frage ob sie nicht doch noch Vorgängerinnen hat, darf und muß natürlich offen bleiben, aber von ihr hängt das Verständnis der vorhandenen nicht ab und soviel steht fest, daß Haydn von dem Augenblicke ab, wo er als Sinfoniekomponist öffentlich sichtbar wird, in der Regel seine eigene Straße zieht und daß er auch da, wo er bekannte Steige geht, sich frei und unabhängig bewegt. Das beweist gleich die an der Spitze des ersten Bandes stehende, von Haydn für die Gräflich Morzinsche Kapelle geschriebene Sinfonie vom Jahre 1759. Sie ist eine der 9 D-dur-Sinfonien, die in den drei Bänden enthalten sind. Unter Beethovens neun Sinfonien kommt auf D-dur nur eine, Mozart bringt unter 41 zehn in dieser Tonart. Ihm gleicht Haydn: ziemlich ein Viertel der vorgelegten vierzig Nummern fällt auf D-dur. Das erscheint uns heute reichlich, für Haydns Zeit war es ein geringer Prozentsatz und eine auffällige Neuerung. Denn für die Bevorzugung von D-dur sprach der natürliche Grund, daß darin das ganz von den Streichinstrumenten beherrschte Orchester wegen der häufigen Verwendung der offenen Saiten am besten klang. Deshalb war D-dur die Lieblingstonart der Opernsinfonien, noch beliebter war es für die Konzert- und Akademiesinfonien. Von dem fabelhaft fleißigen Christoph Graupner finden sich in der Darmstädter Hofbibliothek ganze Bündel zu 24 und 12 Sinfonien — alle in D-dur! Mit der Wahl der Tonart befand sich also Haydn bei dieser ersten Sinfonie in großer Gesellschaft. Auch mit der Thematik war das einigermaßen der Fall. Das zeigt das für diesen Punkt entscheidende Hauptthema des ersten Satzes:




Es erhebt sich kaum über die gespreizte und leere Skalenmusik, wie sie Vinci und Pergolesi für die unbegreiflich leichtfertigen Machwerke der neapolitanischen Opereinleitungen aufgebracht und die Vertreter der zweiten neapolitanischen Schule, Trajetta z. B. im Farnace (1750):



Teradellas im Artaserse [1])

[1]) Dieser in Florimos „Scuola di Napoli“ etc. II, S. 224 in Zweifel gezogene Artaserse befindet sich in der Marciana zu Venedig CL. IV, Cad. CCCCLXXX, cd. LXXXIV.



Perez im Alessandro nelle Indie (1755)




in der Olympiade



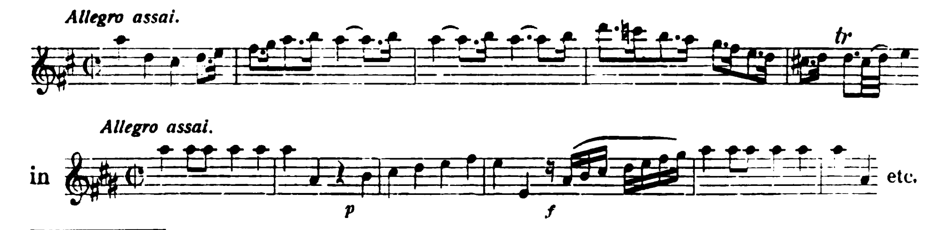

im Eroe Cinese:




und im Demofonte[1]) im wesentlichen beibehalten hatten. In der Akademiesinfonie war aber im Jahre 1759 diese Portiersthematik bereits stark im Aussterben begriffen. Da waren die Italiener selbst mit einem neuen Stil vorgegangen. Benedetto Marcello bildet nach dem Muster von Scarlattis „Amor volabile“ das Hauptthema seines ersten Sinfoniesatzes[2]) präludienmäßig:




dem Giuseppe Tartini[3]) schweben in




[1]) Vgl. Jahrbuch der Musikbibliothek Peters f. 1900. S. 64.
[2]) Museo civico in Venedig: Raccolta Carminati Nr. 8.
[3]) Ebenda Nr. 74—76.

in 


fröhliche Marsch- und Wanderbilder vor, man hört antizipierte Schubertiaden, der Mailänder Sammartini, Haydns „Schmierer", gibt sich mit:



[1] etc.

in ungenierter Lustigkeit, bei Lampugnani



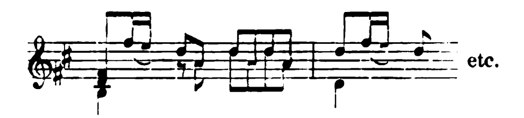
[2])

spricht sich ein freudiges Kraftgefühl aus. Überall äußert sich die Stimme der Natur, der unmaskierten Menschlichkeit, die Zeit J. J. Rousseaus im Gegensatz und Widerspruch zu dem Kulissenstil und dem falschen Pathos jener neapolitanischen Opernsinfonie. Wie die Deutschen alsbald in der Wiener, der Mannheimer und der norddeutschen Schule die weitere Ausbildung dieser Konzertsinfonie vertieften, ist allgemein bekannt. Haydn können diese Bestrebungen kaum fremd geblieben sein, denn gerade in Wien, seiner Lehrstätte, setzten sie bereits unter Caldara ein. Wenn er sich da mit seiner scheinbar ersten Sinfonie thematisch auf die Opernseite stellte, so hat er sich dabei entweder persönlichen Neigungen des Kapellherrn gefügt, oder aber die Sinfonie ist zur Aufführung eines Theaterstücks bestimmt gewesen. Drittens aber bestände die Möglichkeit eines unwillkürlichen Rückfalls in den Sinfoniestil der vorhergegangenen Generation. Das passiert von den Wienern noch Mozart, unter den Mannheimern Chr. Cannabich, bei den Norddeutschen noch Ph. Em. Bach. Es gibt aber für unser Thema auch noch eine andere Erklärung. Sie stützt sich auf die Dynamik, auf das im zweiten Takt vorgeschriebene crescendo. Das ist für den Haydn der ersten vierzig Sinfonien eine seltene Ausnahme, seine Perioden sind sonst wie die der ganzen ältern Orchestermusik kurz gegliedert und auf orgelmäßige Nuancierung, d. h. den scharfen Wechsel von p. und f. eingerichtet. Er könnte es also hier sehr wohl absichtlich mit der Mannheimer Spezialität, dem allmählichen Anschwellen des Orchesterklangs, probiert haben. Daß er in seinem Alter diesen Effekt liebte, zeigen am schönsten die beiden Stellen, wo in der Schöpfung (Nr. 12, Rezitativ des Uriel) und in den Jahreszeiten (Abteilung Sommer, 1. Chor) der Sonnenaufgang geschildert wird. Sie

[1]) Bologna liceo Musicale KK. 372.

[2]) Darmstadt Hofbibliothek MM. 3900, Nr. 21.

stimmen auch darin mit dem Anfang der ersten Sinfonie überein, daß die Melodie — allerdings langsam und majestätisch — die Skala hinaufschreitet. So wäre denn das Ergebnis: daß in dem fraglichen Thema, obwohl es in der Hauptsache auf dem Boden alter Sinfoniekunst steht, sich doch auch Neuzeit und Zukunft regt. Weist schon diese Mischung auf eine Individualität hin, so mehren sich des weiteren die Anzeichen, daß wir es mit einem Komponisten, der in kühner Naivetät auf einen eigenen Stil ausgeht, zu tun haben, auf Schritt und Tritt. Da ist gleich im 7. Takt




das auf das ā pochende Unisono, welches mit einem Ruck den ganzen Orchesterwagen aus dem in aller Form eingeführten und motivierten H-moll herauswirft, ein herzerfrischender, lustiger, jugendlicher Zug gewaltiger Keckheit. Ungewöhnlich stark erweist sich Haydns Originalgeist im Aufbau der sogenannten Themengruppe dieses ersten Satzes. Sie ist so reich an Gedanken und Einfällen, daß man schwankt: ob man einen Krösus bewundern, oder einen Verschwender tadeln soll. Den oben angeführten Eingang mit gerechnet, stellt Haydn in diesem Teile nicht weniger als fünf Themen auf; vom dritten und vierten geben erste und zweite Violine sofort kleine konzertierende Durchführungen, das fünfte wird der Gegensatz zur Hauptstimmung des Satzes, es wird das eigentliche zweite Thema und steht, wie das unter andern auch bei Trajetta, Tartini und J. Stamitz vorkommt, in der Molldominante. Den 39 Takten dieser Themengruppe folgt eine 19 Takte lange Durchführung, die beide Hauptthemen übergeht. Die Reprise[1]) auf 28 Takte zusammengeschoben, gleicht das in der Weise aus, daß sie nur die Hauptthemen — das zweite jetzt in D-moll — vorführt und die Zwischengedanken überspringt.

Das Andante beginnt:




Im sächsischen Erzgebirge sangen noch vor fünfzig Jahren die Kurrenden ein Weihnachtslied mit dem Anfang:




Das Zitat bezweckt weiter nichts als auf den ganz ausgesprochenen Liedcharakter dieses Haydnschen Themas hinzuweisen. Die Verwandtschaft

¹) In ihrem Beginn S. 4, 3. System, Takt 5 fehlt ein p.

mit Gesangstücken, ihre Herkunft aus der gesungenen Volksmusik ist ein Merkmal für die gute Hälfte aller langsamen Sätze in Haydnschen Sinfonien, kaum ein zweiter seiner Zeitgenossen zeigt wie er diesen demokratischen, philanthropischen Zug an dieser Stelle. Und da ist es nun sehr wichtig ihm gleich bei der ersten Sinfonie zu begegnen, ein Beweis, daß Haydn die Liebe zum Volkslied in besonderer Art und Stärke angeboren war. Nur war es Haydns energischem und elastischem Geist unmöglich in solchen Liedidyllen aufzugehen. Wie er sie durch Kontraste zu beleben weiß, das zeigt am drastischsten die Sinfonie mit dem Paukenschlag. Dieser gepfefferte Effekt spukt bereits in dem Andante der ersten Sinfonie vor; in der Überleitung zum 2. Thema



vertritt der Sekundakkord des 4. Taktes die Stelle des weltberühmten Paukenschlags. Dieser Sekundakkord und die vorhin angeführte Unisonostelle sind Kapitalspäße und außerordentliche Leistungen grotesken Humors. In der Musik sind sie auch später höchstens durch Beethoven (in den Finales der zweiten und achten Sinfonie) überboten worden.

Der Betrachtung dieser ersten Sinfonie ist deshalb ein breiter Raum gewidmet worden, weil Pohl[1]) wohl dem Andante im besondern eine behaglich wohltuende Stimmung, dem dritten, dem Schlußsatz leicht beflügelte Themen, dem Ganzen einen klaren und sicheren Zuschnitt, melodiöse Erfindung, maßvolle Symmetrie und eine geübte Hand und andere der gleichzeitigen Sinfonik gemeinsame Werte nachrühmt, aber von ihren wirklichen Besonderheiten keine einzige trifft. Das ist ja das Schicksal bedeutender Erstlingswerke; Beethovens erster und zweiter Sinfonie z. B. geht's noch schlimmer.

Nachdem Pohl sein Votum abgegeben, fährt er fort: „Wie ganz anders tritt die nun folgende Symphonie auf“ und beschreibt nun als Haydns zweite Sinfonie die inzwischen durch die Ausgabe Bancks bekannt gewordene C-dur-Sinfonie mit dem Titel „le midi“, die jedoch nicht an die zweite, sondern an die siebente Stelle gehört. Dieser Irrtum hat mit dazu beigetragen, daß Haydn neuerdings stärker für die Programmusik in Anspruch genommen worden ist, als sich statistisch rechtfertigen läßt. Da war die als ein Hauptstück der früheren Eisenstädter Zeit jedermann, wenigstens vom Hörensagen, bekannte Abschiedssinfonie, da war zweitens Haydns eigene Bemerkung, daß er in seinen Sinfonien gern einen moralischen Charakter geschildert habe[2]), nun drittens gleich die zweite Sinfonie: die formell vom gebräuchlichen Sin-

[1]) Pohl a. a. O. I, 284.

[2]) Griesinger, G. A. Biographische Notizen über J. Haydn. 1810, S. 117.

foniestil äußerlich und innerlich abweichende Ausführung eines poetischen Vorwurfs! Da lag es allerdings ganz nahe in Haydn einen geborenen Vertreter der Programmsinfonie zu sehen und die Masse der unbekannten, die der Abschiedssinfonie vorhergehenden Werke auf ihrer Seite zu vermuten. In Wirklichkeit fallen aber unter Haydns vierzig ersten Sinfonien nur folgende fünf: Nr. 6 le matin, Nr. 7 le midi, Nr. 8 le soir, Nr. 26 Lamentatione. Weihnachtssymphonie, Nr. 31 „Mit dem Hornsignal". „Auf dem Anstand" ins Gebiet der deklarierten Programmsinfonie. Als sechstes Stück läßt sich ihnen vielleicht noch Nr. 22 anreihen, die seit Alters unter dem Namen „Der Philosoph" bekannt ist. Auch die Gesamtausgabe nimmt ihn im Titel auf, doch das Autograph enthält ihn nicht.

Pohls Verwechselung wird damit zusammenhängen, daß die wirkliche zweite Sinfonie wie „le midi" in C-dur steht. Sie ist die erste, die Haydn für die Esterhazysche Kapelle, mit der er so lange zusammenarbeiten sollte, geschrieben hat und sie zeigt einen wesentlich anderen Geist als die vorausgegangene D-dur-Sinfonie. Das ergibt sich schon aus dem kräftigen Thema, mit dem sie einsetzt:




Der Mangel an ausreichendem Vergleichsmaterial verbietet die Frage aufzuwerfen: ob sich mit dem Dienstantritt in Eisenstadt bei Haydn ein Wandel der sinfonischen Prinzipien vollzogen habe, aber das eine darf als sicher angenommen werden, daß in diese Eisenstädter Sinfonien sehr viele Beziehungen zum neuen Herrn, zu freudigen und trüben Vorfällen im fürstlichen Haus, zu seinem Innen- und Außenleben eingewoben sind. Was speziell unsere, von der Gesamtausgabe ins Jahr 1760 gesetzte C-dur-Sinfonie betrifft, so teilt sie mit der D-dur-Sinfonie von 1759 den Zug, daß das zweite Thema des ersten Satzes in Moll steht, unterscheidet sich aber von der Vorgängerin dadurch, daß Haydns Phantasie neue Trümpfe und daß sein Stil neue Quellen hat. In der D-dur-Sinfonie ruhen die größten Wirkungen auf komischen Einfällen, auf der Kunst der Überraschung und Übertreibung, in der C-dur-Sinfonie auf einer verfeinerten Art des Humors, auf dem eigentlichen Witz, d. i. dem Talent, einem unbedeutenden Vorwurf reiche Beziehungen abzugewinnen, dem Talent, aus wenig viel zu machen. Namentlich der erste Satz bringt das in der Menge verschiedener Bilder zur Geltung, die aus dem kleinen, dem zweiten Takt des Themas entnommenen Motiv ♩. ♬ | ♩ entwickelt sind. Das hat er mit einer Energie und einem Erfindungsreichtum ausgenutzt, daß man sich bereits hier in die Sphäre der Londoner Sinfonie versetzt fühlt: der Schüler des Hamburger Bach, der große Meister der motivischen Entwickelung, der thematischen Arbeit kommt in dieser zweiten Sinfonie in einer Größe in Sicht, die das von anderen Sinfonikern, in ihrer besonderen Art auch das

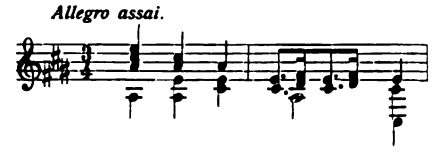
von Johann Stamitz nach dieser Seite Geleistete, in Schatten stellt. Daß er das konnte, verdankt Haydn außer der angeborenen Anlage dem Einfluß des Konzerts, das ja im allgemeinen die eigentliche Mutter der neuen Sinfonie ist. Der zweite Satz der Sinfonie ist es, der Haydns Beschäftigung mit dem Konzert direkt bestätigt. Er ist im Grunde ein Violinsolo mit Lullyschem Kolorit: Erste und zweite Violine spielen, wie das auch bei Händel und Bach häufig geschieht, unisono und zwar eine in Art eines Perpetuum mobile in lauter Sechzehnteln laufende Melodie:




Auch dieser Satz ist ein Kunststück motivischer Entwickelung, er ist ausschließlich durch immer neue, auch zu einer längeren Moll-Episode führende Permutationen der ersten sechs Noten gebildet. Für den 3. Satz, das Finale, verwendet Haydn zum ersten Mal die Rondoform. Unter den Zwischensätzen zeichnet sich einer in C-moll aus. Die Violinen spielen in Imitationen konzertinoartig, das Tutti poltert barsch dazwischen. Wie es gekommen ist, daß Haydn für diese zweite Sinfonie außer dem Streichorchester nur Hörner, keine Oboen mitspielen läßt, wissen wir nicht. Später hat er auch in Eisenstadt die in der Zeit übliche Bläserbesetzung zur Verfügung gehabt, manchmal noch etliche Instrumente über den Usus. Von der Richtung der zweiten Sinfonie, von der Betonung der thematischen Arbeit, entfernt sich nun die weitere Entwickelung Haydns auf längere Zeit. Das muß überraschen; aber Haydn wechselt fortan wohl die Ziele, still steht er nicht.

Während aus den Jahren 1759 und 1760 je nur eine Sinfonie vorliegt, ist das nächste Jahr 1761 mit 6 Stück vertreten, auf 1762 fällt wiederum nur eine, auf 1763 kommen vier, auf 1764 elf, auf 1765 sieben, auf 1767 drei, ebensoviel auf 1769, auf 1770 zwei, 1768 geht ganz leer aus und 1766 weist nochmals ein einziges Stück auf. Diese Zahlen würden eine etwas launische und unstäte Art des Arbeitens bekunden, wenn wir nicht mit der Wahrscheinlichkeit zu rechnen hätten, daß doch immer noch viele Sinfonien Haydns verloren, oder wenigstens bis jetzt nicht wiedergefunden worden sind. Aber gesetzt den Fall, Haydn hätte, so wie 1764, in jedem Jahre seine elf, oder sein Dutzend Sinfonien geschrieben, so wäre das für heute zwar ein mehr als anständiger, für die Theresianische Zeit jedoch nur ein bescheidener Jahressatz. Da in Eisenstadt jeden Dienstag und Donnerstag von 2 bis 4 Uhr regelmäßige, daneben aber sicherlich im Laufe des Jahres noch eine Menge außerordentliche Akademien und Festaufwartungen stattfanden und da dafür, wie überall, in erster Linie auf musikalisches Hausgewächs gerechnet wurde, stand Haydn als Sinfoniker, was Quantität betrifft, nicht recht auf der Höhe.

Darum hat auch der Fürst wie Pohl berichtet[1]) i. J. 1765 „dem Capel-Meister Haydn bestermaßen anbefohlen, Sich . . . embsiger als bisher auf die Composition zu legen". Das war ein Verweis und zugleich eine Anerkennung, denn man wünscht nur von dem mehr, was einem zusagt. Wenn aber Haydn in der Menge der Sinfonien hinter anderen Kapellmeistern zurückblieb, so lag das weniger an Lässigkeit, als daran, daß er, nirgends und zu keiner Zeit ein Schnellschreiber, es mit der Sinfonie sehr ernst nahm und bei jedem neuen Werk sich ein neues Problem stellte. Aus der Entfernung betrachtet, ähneln sich diese Eisenstädter Sinfonien und bieten wenig Besonderes; nimmt man sie aber einzeln und genauer vor, hat zwar nicht jede, aber es haben die meisten ihr Gesicht und ihren Charakter für sich. Haydn löst die Aufgaben, die er sich von Fall zu Fall stellt, nicht immer mit demselben Glück, aber, daß er sich immer andere stellt und mit jedem Werk einen doppelten Beitrag zur Naturgeschichte der Sinfonie und zur Entwickelung eines großen Künstlers gibt, der sich ein wichtiges Schaffensgebiet im ganzen Umfang zu beherrschen bemüht, das macht die Beschäftigung mit diesen drei neuen Bänden Haydnscher Sinfonien so genußreich und so lehrreich. Von diesem Gesichtspunkt aus ist die Gesamtausgabe ein Geschenk an die Musiker und an die Musik, dessen Wert der Auffindung unbekannter Aristoteles-, Menander-, Goethehandschriften, das jeder bedeutenden Neuerwerbung auf dem Gebiete der Poesie und der bildenden Künste die Wage hält, wenigstens in den Augen derer, die imstande sind in der Musik Kultur zu sehen. Hier, an dieser Stelle kann der Versuch das Eigne an jeder der vierzig Sinfonien aufzudecken, nicht durchgeführt werden. Das gäbe ein Buch. Höchstens wird's möglich sein einige der wichtigsten Stellen herauszuheben. Zu ihnen gehört unbedingt die dritte Sinfonie, die erste G-dur-Sinfonie, die geboten wird und zugleich die erste viersätzige. Wenn Haydn mit der Aufnahme des Menuetts in die Sinfonie wirklich bis zum Jahre 1762 gewartet hat, so kann das ja angesichts seiner starken Neigung zur Volksmusik befremden. Denn ob nun der Menuett in Deutschland durch die Wiener oder durch die Mannheimer zuerst aufgegriffen ist, auf diese Prioritätsfrage kommt in diesem Falle nicht viel an. Jedenfalls war er 1762 überall eingebürgert, auch die italienischen Sinfonien bringen ihn da, wenn auch nur als Ersatz der sonst üblichen, leicht im $^2/_4$ oder $^3/_8$ Takt hinhüpfenden Finales. Mit einem außerordentlich reizenden Exemplar schließt z. B. die oben erwähnte A-dur-Sinfonie G. Tartinis. Sein Hauptsatz:




erinnert anheimelnd an das liebenswürdige englische Lied von Robin Adair.

[1]) C. F. Pohl a. a. O. I, 248.

Aber es ist wichtig, daß gerade die Italiener mit ihrem überlegenen Formengefühl sich dagegen gesträubt haben die dreisätzige Sinfonie durch den Einschub des Menuetts zur viersätzigen zu erweitern. Auch in Deutschland, namentlich im nördlichen, ist gegen diesen Schritt bekanntlich geeifert worden, indessen, soweit sich sehen läßt, nur mit der mangelhaften Begründung, daß die Lustigkeit dieses Einschiebsels stilwidrig sei. Daß das Bedenkliche nicht darin, sondern in dem Einschub an sich lag, ist der Ästhetik der Sinfonie noch nicht genügend klar geworden. Der einzige passende Einschub vor dem Finale wäre ein zweiter langsamer Satz gewesen; dann hätte die Gesamtsinfonie eine Trennung in zwei Hauptteile erfahren, wäre also der alten Kirchensonate genähert worden. Jeder irgendwie bewegte und heitere Satz vor dem Finale dagegen war eine Verkennung des Wesens der italienischen oder Scarlattischen Sinfonie. Denn von Haus aus ist diese gar keine dreisätzige, sondern eine einsätzige Komposition, eine den freudigen Glanz nach dem Ende zu steigernde Festmusik, die in der Mitte mit einem kurzen langsamen Satz die Flut nur deshalb ein wenig staut, damit sie noch einmal mit voller Kraft und Frische dahin rauschen kann. Diese Absicht geht ganz besonders klar aus solchen Mittelsätzen Scarlattis hervor, die nur 4 Takte lang, oder gar auf einen Akkord mit Fermate zusammengedrängt sind. Sie kommen auch in den Opernsinfonien anderer Komponisten und ebenso im dreisätzigen Konzert vor. Wird also die Frage gestellt: ist die dreisätzige oder die viersätzige Sinfonie die reinere und klarere Form, so kann kaum ein Zweifel sein, daß die Entscheidung zugunsten der ersteren fallen muß. Von diesem Gesichtspunkt aus muß man es auch in Abrede stellen, daß der neuerdings erfolgte oder versuchte Ausbau des bisher dreisätzig gebliebenen Instrumentalkonzerts zum viersätzigen ein Fortschritt sei. Damit ist zwar der Anschluß an die Sinfonie wieder erreicht, aber dieser Anschluß ist kein unbedingter Gewinn, sondern die Einführung der Viersätzigkeit hat uns um eine schöne, ästhetisch befriedigende und verständliche Sinfonieform gebracht; sie gehört also an und für sich unter die Verluste und Niederlagen, die die Kunstgeschichte zu buchen hat. Die spätere Entwickelung hat das scheinbar mehr als ausgeglichen, sie hat zu Beethoven und sie hat zu einem ungeheuren Aufschwung der Sinfonie und der Instrumentalmusik überhaupt geführt. Aber die Frage: ob dieser Aufschwung sich behaupten läßt und ob er sich auf die Dauer als Wohltat erweist, ist heute noch nicht entschieden. Wir haben ja eine ziemlich starke Partei moderner Einsätzer, nur ist es komisch, daß diese Einsätzer immer wieder und immer mehr in eine nur schlecht verdeckte Mehrsätzigkeit geraten. Die meisten Sinfoniekomponisten des 18. Jahrhunderts vollzogen den Übergang zur Viersätzigkeit ohne jede Ahnung von der Tragweite des Schrittes, denn das Bewußtsein von der Einheitlichkeit der dreisätzigen Scarlattischen Sinfonie war schon vorher und es war im gleichen Maße geschwunden, wie der Umfang und Ausbau der ein-

zelnen drei Sätze — namentlich des ersten durch Gegenthema, Durchführung usw. — anwuchs. Da ist es nun für den ungeheuren Kunstverstand Haydns bezeichnend, daß er unter die wenigen Ausnahmen gehört, die das Bedenkliche der Viersätzigkeit gefühlt haben. Das zeigt sich darin, daß er die Ecksätze der hier in Rede stehenden G-dur-Sinfonie, den ersten und den vierten einander thematisch nähert. Das erste Allegro beginnt:




das Finale:

Das zweite, diese beiden Sätze und damit die ganze Sinfonie einende Band liegt in ihrem hochgestimmten Hymnen- und Choralcharakter. Es sind Adagiogedanken in Allegroform, Cammerlohersche, Mozartsche, bei Haydn äußerst selten vorkommende Kantabilitätsthemen, Überschriften zu dem ersten und letzten Kapitel einer streitbaren Geschichte. Jenes könnte man mit „Auszug“, dieses mit „Heimkehr“ verdeutschen. Da auch die Mittelsätze der Sinfonie, das Andante moderato (G-moll) als eine Art Ballade, der einen Kanon zwischen erster Violine und Baß durchführende Menuett als Waffentanz sehr gut ins Bild passen, ergibt sich, daß Haydn gleich bei seiner ersten viersätzigen Sinfonie die Notwendigkeit: die vier Sätze durch eine innere ideelle Einheit aneinanderzuketten, erkannt und daß er dieses wohl schwierigste Problem der neuen Sinfoniekunst sofort vorbildlich gelöst hat. Gestützt wird diese Einheitlichkeit drittens noch dadurch, daß die kunstvollere kontrapunktische Stimmführung, die in dem Kanon des Menuetts gipfelt, alle vier Sätze beherrscht. Unsere G-dur-Sinfonie ist auch die erste, auf die Pohls im allgemeinen aufgestellte Behauptung: Haydn habe das Finale auf eine höhere Stufe gehoben und zum Hauptsatz der Sinfonie gemacht, zutrifft. Es ist mit seinen 131 Takten um 10 Takte länger, als der erste Satz und überragt ihn mit mannigfachen Fugengebilden und mit den häufigen Verschiebungen des Rhythmus auch an innerer Energie. Auch für die äußere Geschichte der Haydnschen Sinfonie hat diese dritte ihre besondere Bedeutung. Sie war es, mit der der neue, abseits in Eisenstadt sitzende Sinfoniemeister für die große Welt entdeckt wurde. Schon 1763 zeigt sie das bekannte Breitkopfsche Verzeichnis an, 1766 nimmt sie der Breitkopfsche thematische Katalog nebst fünf anderen unter die handschriftlich von der Firma zu beziehenden Orchesterwerke auf und

1769 wird sie in Paris bei La Chevardière zugleich mit den Nummern 9, 17, 28 und 29 in Stimmen gedruckt, als sechste dazu eine unechte, eine Es-dur-Sinfonie eines angeblichen Herffert, in dem wir wahrscheinlich einen der Thüringer Herfurths zu suchen haben. Es folgt 1772 eine Amsterdamer Stimmenausgabe von 3 Haydnschen Sinfonien, 1773 wieder eine sechs Stück enthaltende Pariser. Unter die Amsterdamer Sinfonien hat sich nur eine falsche, eine Komposition Michael Haydns eingeschlichen, von den sechs Parisern läßt sich aber nur eine, eine C-dur-Sinfonie mit dem Anfang




bestimmt für Haydn behaupten, zwei sind wieder vom Bruder Michael, eine ist von Franz Dusseck, bei dem zweiten Stück




und dem fünften:

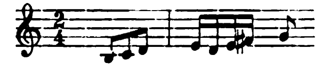



hält wenigstens Eusebius Mandyczewski, der Verfasser des der Gesamtausgabe beigelegten thematischen Verzeichnisses, die Autorschaft Haydns für zweifelhaft. So ist es denn mit Unterschiebungen und Verwechselungen immer weiter und bis in die Zeit der Partiturdrucke hineingegangen. Nach Gyrowetz [1]) scheint schon um 1790 in Frankreich und England Publikum und Verlag geneigt gewesen zu sein jede gute Sinfonie ohne weiteres Haydn zuzuschreiben; es entwickelte sich infolgedessen ein ganz beträchtlicher Umsatz falscher Haydnwerke und durch ihn ein ziemlicher Wirrwar in den Angaben über die Zahl Haydnscher Sinfonien. Haydn konnte ihn, als Siebzigjähriger katalogisierend, bekanntlich selbst nicht klären; bis auf den letzten Rest wird er sich überhaupt nicht wieder entwirren lassen. Die heutigen Angaben schwanken zwischen 183 und 104. Das Maximum vertritt Pohl in seinem handschriftlichen Katalog [2]), das Minimum Mandyczewski in dem erwähnten thematischen Verzeichnis. Pohl selbst hat da der Tradition schon sieben Stück abgehandelt und Mandyczewski wieder von dessen Summe die, als „Ouverturen" von der normalen Form meist abweichenden und die als fälschlich bestimmt nachgewiesenen Exemplare mit Recht gestrichen. Endgültig entschieden ist damit aber die Sache noch nicht. Denn es sind unter den 36

[1]) Gyrowetz, A. Selbstbiographie (gedruckt zu Wien 1845) S. 45.

[2]) Siehe Vorwort zum 1. Band der Gesamtausgabe.

von Mandyczewski mit häufiger Berufung auf Wotquenne[1]) als zweifelhaft bezeichneten Sinfonien manche, bei denen man nicht einsieht, warum sie Haydn abgesprochen werden. Dagegen wird man die vom Herausgeber als echt erklärten auch alle ohne Bedenken als solche hinnehmen, vielleicht mit Ausnahme der D-dur-Sinfonie Nr. 10 und der C-dur-Sinfonie Nr. 25. Da für beide nur Abschriften die Unterlagen bilden, die zweite auch in Haydns eigenem thematischen Verzeichnis fehlt, treten für die Echtheitsfrage innere Gründe in Kraft. Nach ihnen erscheint die Musik beider Werke zu leer, um für Haydnsch gelten zu können, die zweite weist mit mehreren Stilerscheinungen, unter denen namentlich im ersten Allegro die Freude an dem Sechzehntelmotiv



hervortritt, direkt auf Dittersdorf.

Die dritte Sinfonie, von welcher dieser Abstecher in die äußere Geschichte und in die Bibliographie der Haydnschen Sinfonien ausging, steht mit der Verwandtschaft zwischen erstem und letztem Satz allein. Wir wissen nicht, warum Haydn den aus der früheren Zeit gar nicht so seltenen, z. B. durch Buxtehudes siebente Gambensonate[2]), durch Händels Solosonaten von 1733 belegten Versuch, Anfang und Ende einer zyklischen Instrumentalkomposition durch gleiche oder ähnliche Themen zu verbinden, in seinen Sinfonien nicht wiederholt hat. Vielleicht war es nicht nach dem Geschmack seines Fürsten. Hätte er ihn festgehalten und variiert, so würde die weitere Entwickelung der Sinfonie bei der Autorität, die Haydn alsbald ausübte, eine andere geworden sein. Das Muster, das Haydn von jetzt ab der Sinfoniekomposition gab, förderte den inneren Ausbau der Sinfoniesätze bis zu dem erstaunlichen Reichtum der Eroica; vor dem Grundriß der Sinfonie aber machten Phantasie und Gestaltungskraft der Komponisten auf länger als ein halbes Jahrhundert halt. Von ein paar interessanten Ausnahmen, unter denen Neukomms zweisätzige Orchesterphantasie in D-moll hervorragt, abgesehen, geriet die Außenarchitektur der ganzen mehrsätzigen Instrumentalmusik in eine Erstarrung, die erst von den letzten Klaviersonaten und Quartetten Beethovens ab wieder sehr langsam und unter dem Widerspruch derjenigen Kenner nachzulassen beginnt, die an „geheiligte Formen" glauben. Gott sei Dank, daß diese Heiligkeit der Formen jederzeit nur ein Phantom gewesen ist! Sonst gäb's auch heute nur eine Scarlattische oder Lullysche Sinfonie und wir hätten weder Händelsche Oratorien, Bachsche Fugen und Passionen, noch Wagnersche Musikdramen. Wie Haydn, sobald er sich für sie prinzipiell entschieden, nicht an der Viersätzigkeit der Sinfonie rüttelt, so wird

[1]) A. Wotquenne: Thèmes des Symphonies de Haydn (im 2. Band des Katalogs der Brüsseler Konservatoriumsbibliothek).

[2]) Denkmäler Deutscher Tonkunst. Elfter Band.

überhaupt seine Sinfoniearbeit und die der Klassiker von dem Gebot: „Ruhe in den Elementen!“ bestimmt. Während beispielsweise in den Konzerten Tartinis (ganz ähnlich wie bei den heutigen Jungrussen) hie und da in demselben Satz mit einem anderen Thema auch ein anderer Takt eintritt, kennt Haydn keinen Taktwechsel. Die Bescheidenheit seines (und der gleichzeitigen Deutschen) harmonischen Apparats zu würdigen, muß man ihn mit dem einer Méhulschen Sinfonie, einer Cherubinischen Ouvertüre vergleichen. Da ergibt sich ein Unterschied wie zwischen Antike und Romantik, zwischen Homer und Tasso. Diese Enthaltsamkeit und Einfachheit in Dingen des Grundrisses und der elementaren Mittel gehört zum Wesen der klassizistischen Zeit überhaupt, zu ihrer Abneigung gegen das Abenteuerliche und Maßlose in jeder Art von Kunst. Die Phantasie legt sich Schranken auf zugunsten des Geistes, die Erfindung tritt hinter die Auslegung, hinter die Verwertung und Vertiefung des Erfundenen zurück. Auch in seinen eigentlichen Programmsinfonien hält Haydn, abgesehen von kleinen Modifikationen, wie sie später auch bei Dittersdorf und bei Beethoven und wie sie gleichzeitig bei C. Stamitz, bei Rosetti, Pichel u. a. vorkommen, an diesem Prinzip fest. Stärkere Abweichungen vom Schema zeigen unter ihnen nur die zwei heute bereits bekannten: die Abschiedssinfonie und die Sinfonie: „le midi“. Jene hängt dem vierten Satz, dem üblichen Allegro, noch ein Adagio an, diese schickt dem zweiten, dem langsamen Satz, ein ebenfalls als Adagio gehaltenes und als dramatische Einleitung gemeintes Rezitativ voraus.

Wir haben es also der Formbehandlung nach bei den Haydnschen Programmsinfonien mit einer zurückhaltenden und moderierten Programmusik zu tun, wie sich denn überhaupt nach dieser Richtung die Programmusik des 18. Jahrhunderts von der späteren, von der Zeit der Berlioz und Liszt unterscheidet. Selbst ihre Seestürme und ihre Gewitterszenen bringt sie in dem gewohnten Gehäuse unter. Daß das möglich war, hatten schon Froberger, Kerll und Kuhnau gezeigt. Für ein Urteil über die andere Frage: wie weit Haydn trotzdem mit seiner Musik dem Inhalt und der Aufgabe seiner Programme gerecht wird, bieten nicht alle seine Programmsinfonien einen gleich sicheren Anhalt. Bei den ersten drei Werken dieser Gruppe: le matin, le midi, le soir beschränkt sich unsere ganze Wissenschaft von den Programmen auf diese drei kurzen Überschriften, aus denen sich ja musikalisch alles mögliche herauslesen läßt. Sie sind 1761 komponiert, möglicherweise auf besonderen Wunsch des Fürsten, wahrscheinlich hat noch eine vierte, einstweilen noch verborgene Sinfonie mit dem Titel „la nuit“ dazu gehört und das Ensemble der in Wort und Bild oft abgehandelten Tageszeiten ergänzt. Irgendein um jene Zeit bekannter und beliebter Stich könnte die Veranlassung gewesen sein, Haydn den Auftrag zur sinfonischen Schilderung des Gegenstandes zu geben. Das lag nahe, versuchten doch die Komponisten mit Instrumentalmusik der Charakteristik der Monate und der Jahreszeiten (Mysliewiczeck) beizukommen.

„Le Matin" überrascht im ersten Satz durch eine langsame Einleitung. Es ist das erste Mal, daß Haydn, was später bei ihm fast zur Regel wird, dem Allegro ein Adagio vorausschickt. Es ist nur sechs Takte lang und gleicht den schon erwähnten Orchestersätzchen, mit denen in den Haydnschen Oratorien der Sonnenaufgang begrüßt wird. Auch mit dem Anfang der ersten Sinfonie berührt es sich: in den ersten Takten tasten die Violinen gerade so wie dort ganz heimlich, dann kommt aber mit den Bläsern (Flauto, Oboi, Fagotto, Corni) ein sehr mächtiges, und als solches bezeichnetes crescendo. Das Allegro selbst hält mit dem reihum von Flöte, Oboe, Horn, einmal auch vom Fagott angestimmten Thema




den Ton fröhlicher Erwartung in ähnlicher Weise fest, wie wir das aus dem ersten Satz von Beethovens Pastorale kennen. Mit dem zweiten Thema wird es klar, daß es sich um einen Morgen im Freien handelt. Denn da zirpt's:



dann kommen Lerchentriller und andere Naturlaute, alles realistisch deutlich skizziert, aber nicht breitgetreten. Denn auch für Haydn ist die Schilderung äußerer Welt nur ein Mittel, um dem Ausdruck menschlicher Empfindung eine Unterlage zu geben.[1]) Eine sehr interessante Stelle kommt in der Durchführung mit der langsam und im plötzlichen piano eingeführten chromatischen Skala. Wahrscheinlich soll's eine Wolke bedeuten. Nach dem 8. Takte tritt die Sonne wieder hervor, und das Orchester jauchzt im ff:




Der zweite Satz, ein von einem Adagio eingeleitetes und (in Verkürzung) beschlossenes Andante beginnt mit:

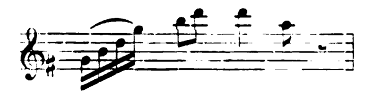



Da fällt auf dem vierten Viertel die Solovioline heftig ein:

[1]) S. 69, 1. Syst. Takt 5 darf nur die Flöte ein f haben, bei allen anderen Instrumenten muß es in fp korrigiert werden. Erst im Takt 6 tritt für sie f ein. Ebenso verhält sich's mit Takt 7 u. 8.



Der Streicherchor stimmt in den G-dur-Akkord ein, und der Cantus beginnt von neuem mit der Skala als Oberstimme, aber nur von der Solovioline allein und mit anmutigen Verzierungen vorgetragen, vom Chore mit reizenden Dissonanzen begleitet. Der heutige Hörer wird mit dieser Stelle kaum etwas anzufangen wissen; die Zeitgenossen Haydns merkten sofort eine Parodie der in der Vokalmusik so beliebten, noch im „Augsburger Tafelkonfekt“ mehrfach vertretenen Solmisationsszenen, in denen komische Bilder aus dem Musikunterricht vorgeführt wurden. Der närrische Einfall bedeutet also im Zusammenhang des Programms: der Morgen ist die Zeit des Lernens und des Lehrens. Der Lehrer — die Solovioline — bemüht sich nach der obigen Korrektur aus dem trocknen Ton heraus zu kommen: er stimmt Motive an, die uns Heutige in die Ozeansinfonie Rubinsteins versetzen:



Statt Rubinsteins hätte auch irgendein älterer Komponist genannt werden können, aber es liegt im Interesse von Tonpsychologie und Hermeneutik, auf gleiche Wendungen in zeitlich weit getrennten Werken zu verweisen und dazu gibt's sofort weiter Gelegenheit. Das Ozeanmotiv sagt ungefähr: es soll eine Geschichte erzählt werden, und sofort kommt sie im Andante




Ist das nicht leibhaftig das Motiv von Berlioz' Ritter Harold, dem Italienfahrer? Wir warten auf seine viola alta, und wirklich im fünften Takt kommt sie auch, nur mit der Nuance, daß anstatt der Bratsche ein Violino concertante steht und nebenbei auch die Musik ein wenig anders als bei Berlioz, vor allem flüssiger verläuft. Zu der konzertierenden Violine tritt bald auch noch ein konzertierendes Cello, das sich in den folgenden Sätzen behauptet, im Finale konzertieren auch die Holzbläser stark, die Hörner bescheiden mit. Und so wie in le matin ist's auch in le midi und le soir. Die drei Sinfonien sind concerti grossi in Sinfonieform. Im Menuett (D-dur) geht's wieder ins Freie, die Flöte kündet Lerchengesang, dann kommen wohl Wallfahrer, der kurze Harmoniesatz mit den liegenden Stimmen erinnert ganz eigen an das Trio in Beethovens Siebenter. Unser Trio steht in D-moll und berührt gar ernst, klanglich ist es ein Meisterstück: das Solofagott und das Solocello

werden vom Streichorchester pizzicato begleitet. Aber wie dieses pizzicato wirkt, wie es die Soloinstrumente in eine höhere Region hebt! Die Lustigkeit des Finale zu beschreiben, wäre jede Feder zu schwach.

Für die Auslegung von „le midi“ sind zwei Punkte entscheidend: der glänzende Charakter der langsamen Einleitung des ersten Satzes und zweitens die auf ein Konzert größten Stils gerichtete Anlage der ganzen Sinfonie. Es wäre nicht im geringsten überraschend, wenn sich durch einen glücklichen Fund etwa herausstellen sollte, daß Haydn diese Mittagssinfonie auf ein Bild komponiert hätte, das in der großen Art Tizians ein Fest- und Prunkmahl der alten Zeit darstellt. Mit Schüsseln und Schalen, mit Flaschen und Humpen, mit Tellern, Messern und Gabeln kann die Musik nichts anfangen, aber an den Hauptschmuck der Symposien des Mittelalters und des ancien régime hat Haydn angeknüpft: an die wohlbesetzte und geistvolle Tafelmusik. Die führte er nun in der Gestalt eines mehrsätzigen Concerto grosso vor. Den Grundstock des Solospiels bildet das alte Corellische Concertino in dem Grad, daß man sich wundert in der Partitur die drei zu ihm gehörenden Instrumente (erste und zweite Solovioline, Solocello) nicht zusammengestellt zu finden, die Übersicht würde dadurch wesentlich erleichtert. Der Grund, warum das Haydn nicht tat, war der, daß er sämtliche Instrumente und daß er schließlich — in der Art von Bachs drittem Brandenburgischen — auch ohne eigentliche Solisten die verschiedenen größeren Gruppen des Orchesters gegeneinander konzertieren läßt. Die Idee eines Festmahls hat Haydn aber, im ersten Satz wenigstens, auch thematisch festgehalten und zwar in dessen Hauptthema:




Das ist ja die deutlichste Anspielung auf den Furientanz aus Glucks Orfeo. Was soll dieses Zitat hier, was hat der Orfeo mit Tafelmusik zu tun? Der Orfeo allerdings nichts, aber wohl Glucks Ballett zum Don Juan. Für dieses Ballett ist der spätere Furientanz komponiert und zwar für die Szene, wo Don Juan vom opulenten Mahle hinweg zur Hölle fährt.

So fügt sich dieses Allegro ganz frappant in die Grundidee von le midi, und mit den Gedanken an Don Juan im Kopfe werden Haydns Zuhörer auch das durch das vorausgeschickte Rezitativ so merkwürdige Adagio verstanden haben, das dem ersten Satze folgt. Carpani der italienische Biograph des Meisters erzählt[1]), daß Haydn in einer seiner ältesten Sinfonien sich einen Dialog zwischen Gott und einem verstockten Sünder gedacht habe. Nun: dieser Dialog ist das Rezitativ von le midi und das darauf folgende Adagio. Im Rezitativ spricht Gott-Vater in ähnlicher Zunge wie Raphael in der

[1]) Giuseppe Carpani: Le Haydine 1812. S. 69.

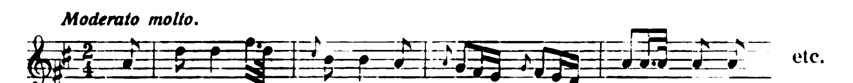
„Schöpfung“ zum Sünder, im Adagio spricht (in der Stimme des Cellos) der Sünder mit und wird zu Gnaden aufgenommen. Der Glanzpunkt der Versöhnungsszene besteht in der vor dem Schluß eingelegten Kadenz von Violine und Cello, einem Unikum unbegleiteten Duettspiels. Im Menuett und im Finale findet sich ein thematischer Bezug auf das Programm nicht, aber an der Idee der konzertierenden Tafelmusik hält Haydn auch hier fest und nähert sich dabei im Finale der Beweglichkeit und Ungezwungenheit, mit der in seinen Londoner Sinfonien das Solospiel wechselt. Die im Finale in der Menge stürmischer Unisonos, in Generalpausen und Fermaten zutage tretende Erregtheit ist die natürliche Reaktion der nach den düstren Eindrücken des ersten und zweiten Satzes zurück zur Freude drängenden Stimmung.

„Le soir“ ist ein sinfonisches Seitenstück zu Dittersdorfs „Doktor und Apotheker“, noch mehr zu Goethes „Hermann und Dorothea“, ein Ausschnitt aus dem verlorenen Paradies, ein Bild des Friedens und gemütlichen Behagens, von traulichen Tanzweisen und Kinderliedern beherrscht. Motivisch besteht ein Zusammenhang zwischen dem ersten Satz dieser Sinfonie und dem Andante von le matin, die Haroldsnoten erscheinen in einer bescheidenen Verkleidung wieder $\bar{\bar{d}}\ \bar{h},\ \bar{\bar{c}}\ \bar{a}$. In der Durchführung kommt es zu einer beängstigenden Szene, mit dem unruhig flatternden Flötensolo beginnt sie, ihre Spitze bildet ein unheimlich energisches Unisono, das von G ganz verblüffend in ein Es hinüberlenkt und da auf eine Fermate abbricht. Es erinnert unwillkürlich an das Trompetensolo der Leonorenouvertüren. Daß die Ursache der Stimmungsstörung in Erscheinungen der äußern Natur zu suchen ist, erfahren wir aus dem Finale. Es ist „La Tempesta“ überschrieben und bildet die Schilderung eines Unwetters mit Blitz und Regenschauern und mit den aus der französischen Oper her bekannten und auch ins italienische Konzert (z. B. bei Vivaldi) übernommenen Mitteln. Die Besetzung erinnert ans alte Concertino, doch sind die vorgeschriebene zweite Solovioline und das Solocello sehr wenig solistisch verwendet; man sieht, Haydn ist noch bei den Reminiszenzen des Concerto grosso, aber nicht mehr in der lebendigen Tradition aufgewachsen. Auch der Tempesta geht — im Menuett — das Haroldsmotiv voraus.



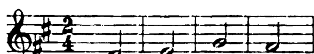
Im ganzen ergibt sich also, daß Haydn in den Tageszeiten seinen Zuhörern manches zu raten gibt, daß er trotz der Einfachheit der Formen in seinem Gedankengang nicht immer einfach ist, und es also in Eisenstadt entweder mit einem vorher in die Details eingeweihten, oder aber einem sehr hellhörigen Publikum zu tun haben mußte. Auch die Weihnachtssymphonie (Nr. 26) ist nicht so leicht zu verstehen, wenigstens nicht für die moderne Musikwelt. Denn die Töne, die wir von Weihnachten erwarten,

kommen erst im Trio des Menuetts, der als dritter Satz sehr auffällig und so kurz schließt, daß man zu der Vermutung gezwungen wird: das eigentliche Finale sei verloren. Bis dahin herrscht eine trübe Stimmung vor, wie sie dem Titelbeisatz „lamentatione" und dem liturgischen Charakter der Adventszeit entspricht. Stilistisch sehr eigen ist's, daß die eigentlichen Themen im ersten (Allegro) und zweiten Satz (Adagio) in Mittelstimmen, voran in zweiter Violine und erster Oboe, versteckt sind. Ihrer Natur nach scheinen sie Kirchenlieder zu sein. Darüber wäre eine eingehende Untersuchung anzustellen. Auch in manchen anderen, ohne Programm vorgelegten Sinfonien aus der Eisenstädter Zeit steckt ganz unverkennbares Hymnengut, z. B. in Nr. 22. Wär's nicht auch ganz natürlich, wenn der Kapellherr in den Sinfonien seines Hauskomponisten gelegentlich Rücksicht auf die Kirchenzeiten gewünscht hätte? Wie hier aus der geistlichen, so hat Haydn in anderen Fällen aus der weltlichen Volksmusik geschöpft. Ein Hauptbeispiel hierfür bietet die letzte Programmsinfonie aus der von der Gesamtausgabe aufgeschlossenen Periode: die Nr. 31 mit der Überschrift: „Mit dem Hornsignal" „Auf dem Anstand". In ihr reiht sich ein originelles Lied an das andere — auch ein dreitaktig gegliedertes ist darunter —, so daß man verwundert fragt: warum hat in Österreich der Liederdruck so spät begonnen? Der vierte Satz der Sinfonie besteht zum ersten Male bei Haydn aus Variationen, sieben an Zahl über das Marschlied:




Die Variationen an dieser Stelle sind der einzige ungewöhnliche Zug in der Form dieser letzten Programmsinfonie und auch dem Inhalt nach hängt ihre Musik überall klar mit dem im Titel gegebenen Programm zusammen. Nirgends fehlt der orientierende Klang der Hörer, einige Stellen, wo sie, wie z. B. in der 4. Variation des Schlußsatzes zu vieren spielen, wirken auf Ohr und Phantasie berückend. Eins nur kann an dieser Sinfonie für den ersten Blick etwas befremden: die verhältnismäßig große Menge elegischer und wehmütiger Wendungen; namentlich das Adagio, in dessen Anlage wieder das alte Concerto grosso mit einem Violino principale, einem Cello solo und mit konzertierenden Hörnern hineinblickt, will sich mit den Freuden und Aufregungen der Jagd gar nicht reimen. Anders, wenn man ein Hubertusfest annimmt, wo sich die alten Freunde treffen, wo der Jugendzeit und auch der ehemaligen, nun heimgegangenen Kameraden gedacht wird. Die spätere mit dem Titel „la chasse" versehene Pariser Sinfonie hat diesen Beiklang edler Sentimentalität ebenfalls und schließlich zeigen auch unter den programmlosen Sinfonien aus Haydns ersten Jahren ziemlich viele Ernst und Gefühlstiefe an den Stellen, wo die reine, unpersönliche Gesellschaftsmusik nur Fröhlich-

keit erlauben würde. Ein solches ganz subjektives Stimmungsbild aus einer für Haydn aus irgendwelchem Grunde stürmischen Zeit ist die C-dur-Sinfonie von 1762, sie schäumt vor Temperament und cholerischem Humor und behandelt auch die Form merkwürdig launisch, hier kurz angebunden, dort liebenswürdig verweilend, mit Einschaltungen schwärmend. Die Sinfonien des Jahres 1763 machen sämtlich auch auf den, der nichts vom Tod des Vaters weiß, den Eindruck einer nur bedingten Lustigkeit; besonders in der zu ihnen gehörenden Es-dur-Sinfonie Nr. 11 dauert der Schatten, den das Adagio verbreitet, bis zur letzten Note, nicht einmal der Menuett heitert auf. Die Sinfonie ist unter den Werken des frühen Haydn deshalb eine der allereinheitlichsten. Sie erregt noch dadurch besonderes Interesse, daß das Adagio nicht den zweiten, sondern den ersten Satz der Sinfonie bildet, daß also Haydn hier dem Affekt die Form vollständig untergeordnet hat. Zweitens ist dieses Adagio von beiden Haupttypen die Haydns langsame Sätze beherrschen, dem schlicht liedmäßigen und dem dramatisch erregten, gleich weit entfernt. Es gehört vielmehr einer dritten, einer pathetisch erhabenen Art an, einer nach den Sternen gerichteten Musikpoesie, die im Geiste und in der Zeit Klopstocks ihre Heimat, in Gluck und Neefe ihre ersten Propheten und in Beethoven ihren höchsten Vertreter hat. Beim Haydn der Londoner Sinfonien sind diese Adagios verschwunden, in den Eisenstädter Jahrzehnten liegen sie der Natur des Komponisten nahe. Auch in der letzten Sinfonie des Jahres 1763, dem D-dur-Stück Nr. 13 herrscht noch ein unsteter Humor, der im ersten Satz von Motiv zu Motiv springt. Aber es ist als hätte hier der Fürst seinem Kapellmeister geholfen oder geraten sich durch Arbeit von der Melancholie zu befreien. Die häufige Dreitaktigkeit, die frappante Dynamik, das Cellosolo im zweiten Satz, die Fuge über das später bei Mozart so beliebte Thema:



weisen auf einen frischen Studieneifer hin. Im Finale der nächsten Sinfonie, der in A-dur (Nr. 14) und 1764 berührt sich Haydn durch ein in kurzweiligen Variationen ausgeführtes Skalenthema mit Caldara, ihr erster Satz aber zeigt seine Lebensgeister, seine Ungeniertheit und seine Gestaltungskraft auf einer Höhe, hinter der alles zurückbleibt, was in sämtlichen Sinfonieschulen bisher geleistet worden ist. Es ist das Bravourstück eines Improvisators, der ohne zu entwerfen und zu arbeiten nur der augenblicklichen Hingebung zu folgen braucht. In dem Andante dieser A-dur-Sinfonie treffen wir zum ersten Male jene Oktavenverdoppelung der Melodie (hier 1. Violine und Cello), für die Haydn dann bis ans Ende, besonders in den Menuetts und noch mehr deren Trios, eine Vorliebe behalten hat.

So wie bis hierher, kommen auch in den folgenden Sinfonien bis zum Schluß des dritten Bandes, immer weitere persönliche Haydnsche Eigenheiten

zweiter Klasse zum Vorschein; die geschichtlichen Hauptseiten des Haydnschen Sinfoniestils, die prinzipielle Volkstümlichkeit und Gemeinverständlichkeit der Thematik, die Gediegenheit, Reichhaltigkeit und Energie der motivischen Entwickelung dagegen lassen sich wohl immer wieder einmal spüren, treten aber noch nicht in den Vordergrund. Der Schwerpunkt dieser Sinfonik liegt noch in der Vielseitigkeit, der Natürlichkeit und Drastik der Einfälle, Haydn übt und schult zunächst noch Phantasie und Erfindungsgabe, erst als er hier seiner Begabung alles was in ihr lag, abgerungen, lernt er auch die Kunst sich zu beschränken.

Eine wesentliche Korrektur erfährt somit das Bild von Haydns Entwickelung durch die Veröffentlichung der vierzig ersten Sinfonien nicht, wohl aber steuert sie im einzelnen, z. B. betreffs seiner Stellung zur Programmusik, ferner der Hauptrichtung seiner Begabung, und bezüglich ähnlicher Fragen, vorgefaßten Meinungen und sie liefert im allgemeinen neues wichtiges Anschauungsmaterial zur Frühgeschichte der selbständigen Sinfonie.

Die drei Bände sollen aber auch der Praxis, unseren Konzerten und unseren Musikschulen, gute Dienste leisten. Daß sie dazu wohl imstande sind, wird der Leser den vorstehenden Ausführungen hoffentlich entnehmen können. Für etwaige Versuche sei da, außer auf die Tageszeiten und die Jagdsinfonie (Nr. 31) ganz besonders auf die B-dur-Sinfonie (Nr. 35) aus dem Jahre 1767 aufmerksam gemacht. Dieser zwischen Gluck dem stillen Träumer, und Mozart dem Ritterlichen, Schwungvollen vermittelnde, dieser in Resignation und Erinnerung große und einzige Haydn kehrt so später nicht wieder.

Nach dieser praktischen Seite hin hätte die literarische Einführung der Gesamtausgabe etwas mehr tun können. Daß das unterblieben ist, fällt ihrem Verfasser, Professor Dr. Mandyczewski, der in der Vorbereitung der Publikationen eine Riesenarbeit auf sich genommen und geleistet hat, nicht zur Last, sondern hängt mit dem Hingang Joseph Joachims, der für die Oberleitung der Gruppe Sinfonien bestellt und bis zur Ausgabe des dritten Bandes noch nicht ersetzt war, zusammen. In einem Punkt wird es nötig sein das Schweigen noch durch einen gelegentlichen Nachtrag zu brechen. Er betrifft die Frage des Akkompagnements. Es steht ja fest, daß Haydns Werke in die Zeit des Übergangs fallen, wo der Generalbaß allmählich außer Kraft gesetzt wird und daß Haydns Londoner Sinfonien auch die Mehrzahl seiner Pariser einer Cembaloergänzung nicht bedürfen, unterliegt keinem Zweifel. Daß sich das aber mit allen Sinfonien Haydns, auch den Eisenstädtern so verhält, nehmen wohl unter andern auch Pohl und Spitta[1]) an, aber ausgemacht ist das durchaus nicht. Da sich die Frage so im Vorbeigehen nicht erschöpfen läßt, muß es hier genügen darauf hinzudeuten, daß die öster-

[1]) Ph. Spitta: Zur Musik. 1892. S. 173.

reichischen Denkmäler in ihrem Bande Wiener Sinfonien für das Akkompagnement eintreten und damit für eine ähnliche Behandlung des jungen Haydn plaidieren. Die Theorien der Zeit lassen uns hier im Stich, wir müssen uns also ans Ohr und ans musikalische Gefühl wenden und das entscheidet im großen ganzen dafür, daß alle Sätze, bei denen die Bratsche an den Baß gekoppelt ist, des Cembalos bedürfen. Das Akkompagnement ist aber auch an solchen Stellen nötig, die zwar vollständig in der Harmonie sind, aber entweder wegen des Abstands zwischen Baß und Oberstimmen leer und schlecht klingen oder aber bei einer engeren Bindung durch Vorhalte und andere Dissonanzen wesentlich gewinnen. Daß für solche Stellen Bezifferung oder wenigstens besondere Cembalostimmen vorliegen müßten, ist eine Forderung, die an der alten Praxis keine Stütze hat. Mit einer Liste solcher Stellen wäre für die drei Bände der Haydnschen Sinfonien leicht zu dienen. Das Andante der ersten Sinfonie eröffnet sie, das der zweiten setzt sie fort, in der dritten wird im ersten Allegro die Aufgabe des Cembalo von den Bläsern (Oboen, Hörnern) übernommen, aber das Andante klingt schon vom dritten Takt ab ohne Cembalo ganz verwunderlich dürftig, in der fünften liegen die anstößigsten Lücken im Presto, bei den dann folgenden drei Programmsinfonien weist schon der zugrunde liegende Charakter des Concerto grosso auf die Unentbehrlichkeit des Akkompagnements. Bis zum Jahre 1770 wiederholen sich diese Fälle und da man ohne stillos zu verfahren nicht bloß den notleidenden Stellen Cembaloflecken aufsetzen darf, sondern, auch des Kolorits wegen, das Akkompagnement sich über den ganzen Satz erstrecken muß, wird kaum etwas anderes übrig bleiben als für die sämtlichen Sinfonien Haydns bis zum Jahre 1770 die Hinzuziehung des Cembalo zu empfehlen. Selbstverständlich will diese Ansicht einer endgültigen Entscheidung der Frage nicht vorgreifen, sondern nur zu einer gründlichen Erörterung, und zwar auch in der Form einer Ergänzung der Einleitung zu den Sinfoniebänden, anregen.

Zum Schluß kann für die Veröffentlichung der Haydnschen Jugendsinfonien nur gedankt werden. Die drei Bände sind eine besonders geeignete und schöne Jubelgabe zur bevorstehenden Zentenarfeier.

# VERZEICHNIS

der

in allen Kulturländern im Jahre 1908 erschienenen

# Bücher und Schriften über Musik.

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen.[1])

Von

**Rudolf Schwartz.**

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben.*

## I.

## Lexika und Verzeichnisse.

International **anthology** of musical books. (England, France, Germany, and Italy.) London, Breitkopf & Härtel. XIX, 129 p. 1 s.

**Bekker, Leander Jan, de.** Stokes' encyclopedia of music and musicians, covering the entire period of musical history from the earliest times to the season of 1908—1909. New-York, F. A. Stokes company. gr. 8°. VI, 743 p. $ 3.

**[Boston.]** Public library. Catalogue of the Allen A. Brown collection of music in the Public Library of the city of Boston. v. 1, pt. 1. A.-Boosey. Boston, Public Library. Fol. 144 p. $ 1.

**Bühnen-Spielplan*,** Deutscher. Theater-Programm-Austausch. M. Unterstützg. d. deutschen Bühnenvereins. Sept. 1905—Aug. 1906. Register. Leipzig 1906 (1908), Breitkopf & Härtel. 8°. 155 S. ℳ 2. [Dasselbe] Sept. 1906—Aug. 1907. Leipzig (1907), ebenda. 8°. 185 S. ℳ 3. [Dasselbe] 1907—1908, ebenda. 8°. 196 S. ℳ 5.

**Bühnen-Spielplan,** Deutscher.* Mit Unterstützg. des deutschen Bühnenvereins. 12. Jahrg. 1907—1908. Theater-Programm-Austausch. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 1250 S. [12 Nummern.] ℳ 12.

**Challier's, Ernst,*** großer Lieder-Katalog. 12. Nachtrag, enth. die neuen Erscheingn. vom Juli 1906 bis zum Juli 1908, sowie e. Anzahl älterer, bisher noch nicht aufgenommener Lieder. Gießen, E. Challier. Lex. 8°. S. 2046—2146. ℳ 7.

**Challier, Ernst.*** Verlags-Nachweis im Musikalienhandel. Eine Aufstellg. aller Verkäufe u. Übergänge geschlossener Verlage, Verlagsteile und einzelner Werke mit Angabe der jetzigen Besitzer. Gießen, Challier's Selbstverlag. 8°. ℳ 2,50.

**Curzon, H. de.*** L'évolution lyrique au théâtre dans les différents pays. Tableau chronologique. Paris, impr. L.-Marcel Fortin et Cie. Lex. 8°. 73 p.

[Supplément au Bulletin français de la S. I. M. du 15 février 1908.]

**Dunstan, Ralph.** A cyclopædic dictionary of music. London, J. Curwen & Sons. 8°. 495 p. 7 s. 6 d.

---

[1]) Die Kenntnis der in Rußland, Dänemark und Schweden erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren P. Jurgenson in Moskau, Nicolaus Findeisen in St. Petersburg, Prof. Dr. A. Hammerich in Kopenhagen und C. F. Hennerberg, Bibliothekar an der Königl. Musikakademie in Stockholm, der die Güte hatte an Stelle des im vorigen Jahre verstorbenen Herrn Dr. M. Boheman das Referat über die schwedische Musikliteratur zu übernehmen. Dem Verstorbenen sei aber auch an dieser Stelle herzlichst gedankt für seine bewährte Mitarbeit. Für eine Reihe von Mitteilungen aus der spanischen Bibliographie bin ich Herrn Prof. Felipe Pedrell in Barcelona zu Dank verpflichtet. Besonderen Dank schulde ich dem Direktor der musikalischen Abteilung der Library of Congress in Washington, Herrn O. G. Sonneck, für seine wertvolle Mitarbeit bei der Aufstellung der in Amerika erschienenen Musikliteratur.

**Duyse, Fl. van.*** Het oude nederlandsche lied. Wereldlijke en geestelijke liederen uit vroegeren tijd. Registers. 'S-Gravenhage, M. Nijhoff; Antwerpen, de nederlandsche boekhandel. Lex. 8°. 95 S. fr. 4,20.

**Gaudriole,** la, nouveau receuil de chansons, chansonnettes et romances, chantées dans les concerts de Paris. Paris, Pascal. Gr. Fol. 2 p. fig.

**Grove's*** dictionary of music and musicians. Edit. by J. A. Fuller Maitland. In five vols. Vol. IV. London, Macmillan and Co. Lex. 8°. VII, 803+3 p. Geb. 21 s.

**General-Katalog*** der Zitherliteratur. 2. Nachtrag, enth. die neuen Erscheingn. seit Juli 1904, sowie ältere, bisher nicht aufgenommene Werke. Cöln (1907), Vries. Lex. 8°. IV u. S. 305—331 u. Verlegerliste 1 Bl. ℳ 2,80.

**[Hofmeister, Fr.]*** Verzeichniss der im J. 1907 erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildgn. m. Anzeige der Verleger u. Preise. In alphabet. Ordng. nebst systemat. geordneter Übersicht. 56. Jahrg. od. 9. Reihe 4. Jahrg. 2 Hefte. Leipzig, Hofmeister. Lex. 8°. 230+IV, 74 S. ℳ 22.

**Hofmeister's*** musikal.-literar. Monatsbericht über neue Musikalien, musikal. Schriften u. Abbildungen. 80. Jahrg. 1908. 12 Nrn. Leipzig, Hofmeister. Lex. 8°. ℳ 8.

[Erschien bisher u. d. T.: Monatsbericht, musikalisch-literarischer.]

**Julian, J.** A dictionary of hymnology setting forth the origin and history of Christian hymns of all ages and nations. Rev. ed. NewYork, Scribner [imported]. 8°. 18+1768 p. $ 7.

**Kabisch, O.** Vers-Register zu dem evangel. Gesangbuch f. die Prov. Sachsen u. d. Herzogt. Anhalt m. gleichzeitig. Hinweis auf die evang. Gesangbücher f. d. Provv. Posen, Brandenburg, f. den Konsistorial-Bez. Cassel u. f. d. Königr. Sachsen. Halle, Buchh. des Waisenhauses. gr. 8°. 68 S. ℳ 2,50.

**Karg-Elert, Sigfrid.** Kompositions-Verzeichnis der erschienenen u. demnächst erscheinenden Werke, m. einer monographischen Skizze von Hanns Avril. Berlin, Simon. 8°. gratis.

**Katalog** der Musikalien-Leihanstalt P. Pabst in Leipzig. 1. Bd.: Instrumentalmusik. 2. Bd.: Vokalmusik. Leipzig, Pabst. Je ℳ 1 und ℳ 0,50.

**Kunstgewerbemuseum*** Frankfurt a. M. Ausstellung: Schmuck u. Illustration von Musikwerken in ihrer Entwicklung vom Mittelalter bis in die neueste Zeit. 23. Dez. 1908 bis 24. Jan. 1909. Frankfurt a. M. Klimsch's Druckerei, J. Maubach & Co. kl. 8°. 46 S.

**Library** of congress.* Dramatic music (Class M 1500, 1510, 1520). Catalogue of full scores. Compiled by Oscar George Theod. Sonneck. Washington, Government printing office. Lex. 8°. 170 p. 40 c.

**Lipaiew, J.** Musikliteratur. Führer durch die Bücher, Brochuren und Aufsätze über musikalische Ausbildung. [Russ. Text.] Moskau, P. Jurgenson. 20 Kop.

**Ménil, F. de.** Muzika terminaro. Paris, Hachette et Cie. 8°. 24 p. avec musique 60 c.

**Nef, Karl.*** Schriften über Musik u. Volksgesang. [Bibliographie der schweizer. Landeskunde. Hrsg. v. d. Zentralkommission f. schweizer. Landeskunde. Fasz. V, 6 d.] Bern, K. J. Wyss. 8°. XII, 151 S. ℳ 1,80.

**Pazdírek, Franz.*** Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Völker. Manuel universel de la littérature musicale. The universal handbook of musical literature. Vol. XIII—XVIII. Wien, Verlag des Universal-Handbuch der Musikliteratur. Pazdírek & Co. Lex. 8°. Je ℳ 12.

[Vol. XIII. Hervé—Hyspa. S. 449—779.—Vol. XIV. J — Kiesewetter. XVI, 208 + 128 S. — Vol. XV. Kiesewetter - Kuhe. S. 129 - 480. — Vol. XVI. Kuhe—Leduc. S. 481—532+XVI, 272 S.—Vol. XVII. Leduc—Löwenstein. S. 273—608. — Vol. XVIII. Löwenstein-Marks. S. 609—728+XVI, 192 S.]

**Perles, Mor.** Adressbuch f. den Buch-, Kunst-, Musikalienhandel u. verwandte Geschäftszweige d. österr.-ungar. Monarchie. 1908 bis 1909. 43. Jahrg. Wien, M. Perles. gr. 8°. XIV, 441 S. ℳ 7.

**[Princeton university.]** ... Finding list for the music library, 1908. Proof ed. Princeton, Uiversity [!] library press. gr. 8°. II, 78 p.

**Prosniz, Adolf.** Handbuch der Klavier-Literatur 1450 bis 1830. Historisch-krit. Übersicht. 2., verb. u. verm. Aufl. Wien, Doblinger. 8°. XXII, 167 S. ℳ 4.

**Reichert, Arno.** 50 Jahre Sinfonie-Konzerte! Übersicht der vom Oktbr. 1858 bis April 1908 v. der königl. musikal. Kapelle zu Dresden

aufgeführten Werke. Alphabetisch nach Komponisten geordnet. Dresden, Klemm. 8°. 30 S. ℳ 0,50.

**Riemann, Hugo.** Musik-Lexikon. 7. gänzlich umgearb. u. mit den neuesten Ergebnissen der musikal. Forschg. u. Kunstlehre in Einklang gebrachte Aufl. (In 25—28 Liefgn.) Liefg. 1—4. Leipzig (1909), M. Hesse. 8°. Je ℳ 0,50.

**Riemann, Hugo.** Dictionary of music. Trans. by J. S. Shedlock. 4th edit. London, Augener. gr. 8°. 900 p. 15 s.

**Slater, B.** The salvation army dictionary of music. London, Salvation army. 8°. 150 p. 2 s.

**Roulland, C.*** Katalog d. Musik-Archives der St. Peterskirche in Wien. Augsburg u. Wien, A. Böhm & Sohn in Komm. 8°. VI, 84 S. [cf. Zeitschr. d. I. M. G. IX, 321.]

**Sonneck, Osc. Geo. Theod.** Dramatic music s. Library of congress.

**Supplemento** al catalogo generale dei libri e della musica, 1906—1907. (Biblioteca circolante di Alessandria.) Alessandria, Società poligrafica. 8°. 23 p.

**Verzeichnis*** einer Auswahl bemerkenswerter Aufsätze aus 29 Jahrgängen der Neuen Musik-Zeitung 1880—1908. Stuttgart, Grüninger. 8°. 42 S. gratis.

**Verzeichnis,** systematisches, gebundener Bücher, Atlanten, Karten, Bilder, Globen u. Musikalien. (1908/09.) Leipzig, Volckmar. kl. 8°. VIII, 1243+437 S. Geb. ℳ 1.

**Walker, Albert H.** ... Brief and argument for the Connorized music company. In the Supreme court of the United States. January 1908. White-Smith music publishing company, vs. Apollo company. no. 110; no. 111. Constitutional copyright law. [New York?] gr. 8°. 113 p.

**Weckerlin, J. B.*** Catalogue de la bibliothèque musicale de M. J. B. Weckerlin, bibliothécaire du Conservatoire national de musique de Paris. Paris, impr. F. Moret. 4°. II, 86 p. [„Annuaire international de la musique," 16, rue des Martyrs.]

**Wolf, Hugo.*** Verzeichnis seiner Werke. Mit einer Einführung von Paul Müller. Leipzig, C. F. Peters. 8°. 61 S. m. 1 Bildnis. ℳ 3. [Edition Peters No. 3179.]

**Wotquenne, Alfred.*** Catalogue de la bibliothèque du conservatoire royal de musique de Bruxelles. Volume III. Bruxelles, impr. Coosemans. 8°. 600 p. fr. 18.

## II.

## Periodische Schriften.

An dieser Stelle werden nur die jährlich erscheinenden Publikationen, die neuen, sowie die bisher noch nicht erwähnten Zeitschriften aufgeführt. Für die übrigen wolle man dieselbe Rubrik in den früheren Jahrgängen vergleichen.

**Almanach** des herzogl. braunschweig. Hoftheaters 1908—09, m. Beiträgen v. Chr. Saß, E. Stier u. Wilh. Wagner. Braunschweig, Ramdohr. kl. 8°. 97 S. m. Abbildgn. u. 1 Plan. ℳ 0,50.

**Annuaire** de l'association des artistes musiciens. (65e année.) Paris, impr. Chaix, 9, cité Trévise. 18°. XII, 144 p.

**Annuaire*** du conservatoire royal de musique de Bruxelles. (31e année, 1907.) Gand, A. Hoste. kl. 8°. 199 p. fr. 2.

**Annuaire** international de la musique. Baudouin La Londre, directeur. VI, Paris, impr. A. Moret. 4°.

**Annuario** del r. conservatorio di musica Giuseppe Verdi di Milano. Anno XXV (1906—907). Milano, tip. Bonetti. 8°. 64 p. 50 c.

**Annuario*** del r. Istituto musicale di Firenze. Vol. III. — Anni 1900—907. [Dasselbe]* Vol. IV. — Anno 1908. Firenze, tip. Galletti e Cocci. gr. 8°. 133 p. resp. 50 p. [*Das Institut hat jetzt den Namen: „*R. istituto musicale Luigi Cherubini di Firenze*" angenommen und trägt diesen Namen auf dem Umschlag des Vol. IV. Firenze 1909.]

**Bach-Jahrbuch*** 4. Jahrg. 1907. Im Auftrage d. Neuen Bachgesellschaft hrsg. v. Arnold Schering. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. III, 200 S. Geb. ℳ 4.

**Brahms-Kalender** auf d. J. 1909. Hrsg. v. der „Musik". Berlin, Schuster & Loeffler. gr. 8°. 89 S. m. Abbildgn. ℳ 1.

**Bulletin** de la société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, No. 59. Année 1907—1908. (Exercice 1906—1907). Paris, au siège de la société, 10, rue Chaptal. 8°. 119 p.

**Capra, Marcello.** Annuario generale del musicista d'Italia, industriale, commerciale,

pedagogico ed artistico. Annata II (1908). Torino, Soc. tip. editr. nazionale. 16°. LXXII, 205 p. L. 2,50.

The **Choir** magazine. Devoted to the advancement of church music v. 1. Jan. 1907. — Boston (07), the Choir magazine Co. Lex.-8°. V p.

**Comœdia.** Chronache, profili, note critiche, appunti, indiscrezioni di Armando Mazza. Milano, 2 via Mantova. Fol. illus. L. 15.

Il **Corriere** teatrale quotidiano. Anno I. (No. 1. 31. dicembre 1907.) Direttore Francesco Prandi. Roma, tip. Tribunale. 38×27 cm. Jährlich L. 12.

Le **Cronache** teatrali di Caramba. Anno I. vol. I. (fasc. 1. 5 gennaio 1908.) Direttore: Edoardo Boutet. Roma, via Babuino, No. 173. 8°. Jährlich L. 10.

Le **Diapason.** Moniteur général des sociétés chorales, instrumentales, dramatiques, etc. Revue des théâtres et concerts. (Ire anné.) (No. 1. 2 avril 1908.) Bruxelles, impr. L. Charpentier. Fol. Jährlich fr. 6.
[Direction: 28, rue de la Bourse. Erscheint alle 14 Tage.]

L'**Eco** artistico, rivista teatrale, letteraria, mondana, illustrata. Anno 1. (No. 1. 3 agosto 1908.) Direttore Antonio Mangano. Foggia, tip. Cardone. 4°. Jährlich L. 10.
[Erscheint am 1. u. 15. jeden Monats.]

**Emporium,** Musical. Publicación mensual. — Eco del establecimiento que lleva dicho nombre. Año I. (No. 1. abril de 1908.) Barcelona, Rambla de Canaletas, 9. Lex. 8°. gratis.

L'**Entr'acte,** journal artistique, programme officiel du grand théâtre de Lille. Ire année. (No. 1. 1907.) Lille, impr. Devos. 8°. Jährlich fr. 3.

L'**Entr'acte,** journal théâtral, artistique, littéraire, sportif et mondain, hebdomadaire. Ire année. (No. 1. 20 octobre 1907.) Grenoble, impr. spéciale. kl. Fol. Jährlich fr. 6.

Il **Giornale** del teatro. Anno I. (No. 1. 11 ottobre 1908.) Direttore Arval. Roma, Officine tipogr. italiane. Fol. Jährlich L. 6.
[Erscheint Sonntags. Expedition: Roma, via Valadier, No. 26.]

**Gutmann, Emil.** Konzert-Taschenbuch für die Saison 1908—1909. 1. Jahrg. München, Konzert-Bureau E. Gutmann.

**Harmonie-Kalender.** Musikal. Haus- u. Familien-Almanach f. d. J. 1909. 21. Jahrg. Hrsg. v. Kurt Fliegel, Berlin, „Harmonie". 4°. ℳ 1.

**Jaarboekje** van den Bond van christelijke zangvereenigingen in Nederland, gevestigd te 's-Gravenhage. 14e jaarg. 1908. 23e vereenigingsjaar. 's-Gravenh., C. Blommendal. kl. 8°. 92 p. m. e. muziekbijlage. f. 0,35.

**Jahrbuch***, Kirchenmusikalisches. Begründet v. F. X. Haberl, hrsg. v. Karl Weinmann. 21. Jahrgang. Regensburg, Pustet. Lex. 8°. VIII, 240 S. m. 1 Taf. Geb. ℳ 4.

**Jahrbuch*** der Musikbibliothek Peters für 1907. 14. Jahrg. Hrsg. v. Rudolf Schwartz. Leipzig, C. F. Peters. Lex. 8°. 154 S. ℳ 4.
[Auch der Preis der voraufgegangenen Jahrgänge wurde auf ℳ 4 erhöht.]

**Konzert-Kalender** 1908/09 der Konzert-Direction Norbert Salter in Berlin. ℳ 2.

**Leonard's** illustrierte Musikzeitung. II. Jahrg. Berlin, E. Litfass' Erben. kl. Fol. Jährlich ℳ 3.

**Lille**-Attraction, revue artistique, littéraire et théâtrale. Ire année. Lille, impr. G. J. de Lanche; rédaction, 23, rue d'Amiens.

**Lirica,** rivista teatrale, internazionale. Anno I. (no. 1. novembre 1908.) Milano, via dei Bossi no 6. Fol. Jährlich L. 25.
[Erscheint jeden 1. u. 16. des Monats.]

Die **Musen.** Zeitschr. f. Kunst, Literatur u. Theater. Hrsg. v. Leop. Engel unter Mitwirkg. hervorrag. Schriftst. d. In- u. Auslands. 2. Jahrg. 12 Nrn. Berlin, Verlag f. nationale Literatur. 32×23,5 cm. Halbjährl. ℳ 1.

La **Musette,** revue artistique et littéraire des originaires du Massif central. 1re année. (No. 1. mars 1908.) Aurillac, Malroux. Paris, 107, boulevard Soult. gr. 8°. Jährlich fr. 5.

**Music-hall** revue. Revue artistique hebdomadaire des théâtres, concerts, music-halls . . . de Belgique et de Hollande. Direction: Blitz. Ire année. (No. 1. 17 octobre 1908.) Bureau: 45, rue Féronstrée à Liége. Liége, impr. Wasseige. 4°. Jährlich fr. 12,10.

**Musikbuch aus Österreich.** Ein Jahrbuch der Musikpflege in Österreich u. den bedeutendsten Musikstädten des Auslandes. Red. v. Hugo Botstiber. 5. Jahrg. 1908. Wien, Fromme. gr. 8°. XVI, 364 S. Geb. ℳ 3,75.

**Musiker-Kalender,*** Allgemeiner deutscher, f. 1909. 31. Jahrg. 2 Bde. Berlin, Raabe & Plothow. kl. 8°. 155 S. und VIII, 564+20 +110 S. ℳ 2,50.

**Musiker-Kalender***, Max Hesse's deutscher, f. d. Jahr 1909. 24. Jahrg. Leipzig, M. Hesse. kl. 8°. 606 S. m. 1 Bildnis. Geb. ℳ 2.
[Auch in 2 Tln., 1. Tl. geb., 2. Tl. geh.]

**Musiker-Verbands-Kalender,** Allgemeiner deutscher f. d. J. 1909, hrsg. v. dem Präsidium des Allgem. deutsch. Musiker-Verbandes. 1. 2. Tl. 21. Jahrg. Berlin, Chausseestr. 131. kl. 8°. Geb. ℳ 0,85.

Der **Musiksalon.** Internationale Zeitschrift f. Musik u. Gesellschaft. Unter Mitwirkg. u. intellektueller Unterstützg. hervorrag. Vertreter des Musikfaches, der wissenschaftl. Grenzgebiete u. der Literatur hrsg. v. M. Lubowski. 1. Jahrg. 1909. 24 Nrn. Berlin, C. Marschner in Komm. Lex. 8°. Jährlich ℳ 12. Einzelne Nrn. ℳ 0,75.

La **Musique** de théâtre et de salon, paraissant le 1er et le 15 de chaque mois. Ire année. No. 1. (15 décembre 1907.) Paris, J. Bosc et Cie. 4°. Jährlich fr. 18.

La **Musique** internationale. Revue bi-mensuelle. Directeurs: Anthony Dubois et René H. Feibelman. Ire année. (No. 1. 10 décembre 1908.) Bruxelles, 46, rue du Nord. 4°. Jährlich fr. 14.

**Muzica.** Dir.: Margaritesco. (In rumänischer Sprache.) Bukarest.
[Angezeigt und besprochen in: „Le guide musical" 08, 742.]

**Muzyka,** mloda. Rok I. Red.: Roman Chojnacki. Warszawa, 49, Wspólna.

**Neujahrsblatt, 96.,** der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich 1908. [Moser, Hans Joachim. Joseph Joachim.] Zürich, Hug & Co. in Komm. Lex. 8°. 51 S. m. 2 Bildnis-Taf. ℳ 2,40.

**Parma musicale,** rivista illustrata dei teatri, varietà, spettacoli sportivi e mondani. Anno I. (No. 1. 25 dicembre 1907.) Parma, tip. Fresching e Bocchialini. 4° fig. Jede Nummer 10 c.

Le **Piano,** journal mensuel de musique classique et moderne, facile et moyenne force, pour piano. Ire année. (No. 1. Janvier 1908.) Paris, impr. Pitault fils, 5, rue de la Banque. gr. 4°. Jährlich fr. 7.

**Rassegna** internazionale di musica, periodico mensile. Anno 1. (No. 1. 15 marzo 1908.) Genova, tip. Caimo e C. Fol. Jährlich L. 3,50.
[Genova, via Garibaldi n. 2.]

La **Revue** des lettres et des arts, mensuelle, paraissant le 1er de chaque mois. 1re année. (No. 1. 1 janvier 1908.) Nice, impr. Ventre. 8°. Jährlich fr. 12.

Neue **Revue.** Halbmonatschrift f. d. öffentl. Leben. Hrsg. v. Jos. Ad. Bondy u. Fritz Wolff. Leiter d. musik. Tls.: Rich. Batka. Red.: Fr. Wolff. 1. Jahrg. Berlin, Verlag d. Neuen Revue. gr. 8°. Viertelj. ℳ 5,50. Einzelne Hefte ℳ 1.

Il **Riposo** festivo, rivista generale degli spettacoli milanesi. Anno I. (No. 1. 28 giugno 1908.) Milano, tip. Malacrida. 8°.
[Milano, corso Venezia, No. 66.]

**Röckl, Sebastian** u. **Erich W. Engel.** Rich. Wagners Leben u. Werke im Bilde. (Abreißkalender für 1909.) Wien, E. M. Engel.

**Rundschau,** Neue musikalische. Zeitschr. f. Musik, Theater u. Literatur. Red.: Otto Keller. 1. Jahrg. Juni—Dezbr. 1908. 21 Hefte. München, H. Lewy. gr. 8°. ℳ 3.
[Bisher u. d. T.: Musikalische Rundschau. — Jetziger Redakteur: Dr. Eugen Schmitz.]

**Sänger-Kalender,** Schweizerischer, f. d. Jahr 1909. 2. Jahrg. Red.: Rob. Thomann. Zürich, Orell Füssli. kl. 8°. 157 S. m. 1 Bildn. Geb. ℳ 2.

Der **Sangesbruder.** Deutscher Sänger-Kalender 1908. (Einbd.: Allgem. deutsch. Sänger-Kalender d. In- u. Auslandes.) Berlin. (Leipzig, E. Grude.) kl. 8°. 200 S. m. 2 Bildn. Geb. ℳ 0,50.

**Schubert-Kalender** f. 1909. 12 Lieder v. Frz. Schubert. Mit Illustr. v. Hans Printz. Wien, Munk. Lex. 8°. 26 S. m. 12 [6 farb.] Taf. ℳ 6.

**Le Spectateur,** art, littérature, philosophie, revue mensuelle, paraissant le 1er de chaque mois. Ire année. (No. 1. Décembre 1907.) Lyon, impr. Geneste; 3, avenue Duquesne. 8°. Jährlich fr. 7.

**Stoullig, Edmond.** Les annales du théâtre et de la musique: 1907. Paris, Ollendorff.

**Tagebuch** der königl. sächsischen Hoftheater vom Jahre 1907. Theaterfreunden gewidmet v. Theaterdienern Adf. Ruffani u. Rob. Stei-

niger. 91. Jahrg. Dresden, H. Burdach. — E. Weise in Komm. kl. 8°. 97 S. ℳ 2.

Neuer **Theater-Almanach.** 1909. Theatergeschichtl. Jahr- u. Adressen-Buch. (Begründet 1889.) Hrsg. v. der Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger. 20. Jahrg. Berlin, F. A. Günther & Sohn in Komm. 8°. XVI, 879 S. m. 8 Bildnissen. Geb. ℳ 6.

Deutsche **Theater-Zeitschrift.** Hrsg. v. Gust. May d. J. u. Karl-Ludwig Schröder. Verantwortlich: Gust. May u. Paul Lenz. 1. Jahrg. 13 Hefte. Berlin, Deutscher Theater-Verlag. 30,5×23 cm. ℳ 3. Einzelne Hefte ℳ 0,30.

**Théatra.** Hebdomadaire. Réd.: R. Hermès. Ire année. (No. 1. 16 sept. 1908.) Bruxelles, 361, chaussée de Waterloo. Fol. Jährlich fr. 7.
[cf. Le Guide musical 08, S. 686.]

La **Tribuna** scenica. Anno I. Direttori: Rob. Albino e Argilius de Roberto. Roma, via del Colosseo, No. 26. 4°. Jede Nummer 10 c.
[Erscheint jeden Sonntag.]

La **Vita** dei teatri (La vie des théâtres), quindicinale, internazionale, illustrato, arte, letteratura. Anno I. (No. 1. 1 dicembre 1907.) Direttore: C. Bonetti. Firenze, tip. Victor. 0,49×0,30 cm. Jede Nummer L. 0,25.

Richard **Wagner.** Illustrierte Blätter f. Wagnersche Musik, Kunst u. Literatur. Hrsg.: A. Schlesinger und M. Patkiewicz. Red.: E. Klampfl. 1. Jahrg. Oktbr. 1908—Sept. 1909. 24 Nrn. Wien, Huber & Lahme Nachf. Lex. 8°. Jährl. ℳ 10. Einzelne Nrn. ℳ 0,50.

Richard **Wagner-Jahrbuch.*** Hrsg. v. Ludw. Frankenstein. 3. Bd. Berlin, H. Paetel. gr. 8°. V, 499 S. m. 2 Bildnissen. ℳ 9.

Wiener **Zeitschrift** für Musik. 1. Jahrg. 1. Heft. (Jänner 1908.) (24 Hefte.) Herausgeber: Rich. Specht. Eigentümer: Armin Kohlefürst. Administration: Wien, Praterstr. 54. Lex. 8°. Jährlich K. 10.

## III.

## Geschichte der Musik.

(Allgemeine und Besondere.)

**Alaleona, Domenico.*** Studi su la storia dell' oratorio musicale in Italia. Torino, F.lli Bocca. 8°. XII, 452 p. + 25 p. di musica. L. 6.
[Piccola biblioteca di scienze moderne. No. 143.]

**Alvarez, Juan.** Origenes de la música Argentina. Monografia. Rosario de Santa Fe. 8°. 83+20 p. Musik; illus.

**Aly, Wolf.** Der kretische Apollonkult, Vorstudie zu e. Analyse der kret. Götterkulte. Leipzig, Dieterich. gr. 8°. 58 S. ℳ 1,80.

**Anglade, Joseph.** Les troubadours. Leurs vies. Leurs œuvres. Leur influence. Paris, A. Colin. 8°. VIII, 328 p. fr. 3,50.



**Bartels, Adolf.** Chronik des Weimarischen Hoftheaters s. nächsten Abschnitt.

**Beck, J.-B.*** Die Melodien der Troubadours. Nach dem gesamten handschriftl. Material zum erstenmal bearb. u. hrsg., nebst e. Untersuchg. über die Entwickelg. der Notenschrift (bis um 1250) u. das rhythmisch-metr. Prinzip der mittelalterlich-lyr. Dichtgn., sowie m. Übertragg. in moderne Noten der Melodien der Troubadours u. Trouvères. Straßburg, Trübner. Lex. 8°. VIII, 202 S. ℳ 30.

**Beiträge,** hymnologische s. Abschnitt VII.

**Bernheim, Adrien.** Trente ans de théâtre. (4e serie.) Paris, Lemerre. kl. 8°. 358 p. fr. 3,50.

**Beyschlag, Adolf.*** Die Ornamentik der Musik. (Urtext klass. Musikwerke, hrsg. auf Veranlassg. u. unter Verantwortg. der königl. Akademie der Künste zu Berlin. Suppl.-Bd.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. Lex. 8°. VIII, 286 S. ℳ 18.

**Bloomfield, Daniel.** Important events in musical history from A. D. 300 to 1908, arranged in chronological form. Philadelphia, T. Presser. 8°. 51 p.

**Bonaventura, Arnaldo.** Storia degli strumenti musicali. [Biblioteca degli studenti, vol. 169.] Livorno, Giusti. 16°. X, 86 p. L. 0,50.

**Bruckner, Wilh.** Über den Barditus. [Aus: „Festschr. z. 49. Versammlg. deutscher Philologen u. Schulmänner in Basel i. J. 1907."] Basel, 1907. (Leipzig, C. Beck.) Lex. 8°. S. 65—77. ℳ 0,60.

**Bruinier, J. W.** Das deutsche Volkslied. Über Wesen und Werden des deutschen Volksgesanges. 3., umgearb. u. verm. Aufl. [Aus Natur und Geisteswelt. Sammlung wissenschaftl.-gemeinverständl. Darstellgn. Bd. 7.] Leipzig, Teubner. 8°. VI, 151 S. ℳ 1.



**Bumpus, John S.** A history of English church music, 1549—1889. Illustr. 2 Vols. London, T. W. Laurie. gr. 8°. Je 6 s.

**Bumpus, T. Francis.** London churches, ancient and modern. 2 vols. Illustr. London, T. W. Laurie. 8°. 410 und 432 p. Je 6 s.

**Bumpus, T. Francis.** The cathedrals and churches of Norway, Sweden and Denmark. London, ebenda. 4°. 308 p. Illustr. 16 s.

**Calmus, Georgy.*** Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß u. Hiller. [Publikationen der intern. Musikgesellsch. Beiheft. II. Folge. Heft 6.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VIII, 100 S. ℳ 3.

**Carrenas i Bulbena, Josep Rafel.** Idea del que foren musicalment els joglars, trobadors i ministrils en terres de parla provençal i catalana. Barcelona, tip. „L'Avenç".

**Cipollini, Ferd.** Appunti di storia e critica del melodramma. Padova, fratelli Drucker. 16°. 93 p. L. 1,50.

**Coerne, L. A.** The evolution of modern orchestration s. Abschnitt VIII.

**Coussemaker, E. de.** Scriptores s. nächsten Abschnitt.

**Crescini, V.** Un concerto trobadorico. Segue un' appendice di Luigi Torri. Venezia, Ferrari.

[Angezeigt und besprochen in: Riv. musicale ital. XV, 627.]

**Curzon, H. de.** L'évolution lyrique au théâtre s. Abschnitt I.

**Diehl, Wilh.** Die Orgeln, Organistenstellen u. Organistenbesoldungen in den alten Obergrafschaftsgemeinden des Großherzogtums Hessen. Geschichtliche Beiträge aus d. Vergangenheit, zum Verständnis der Gegenwart dargeboten. Darmstadt, J. Waitz in Komm. gr. 8°. IV, 78 S. ℳ 1,50.

**Doren, Alfr.** Studien aus der Florentiner Wirtschaftsgeschichte. II. Bd. Das Florentiner Zunftwesen vom 14. bis zum 16. Jahrh. Stuttgart, Cotta Nachf. gr. 8°. XXII, 802 S. ℳ 16.

**Dreves, Guido Maria.** Die Kirche der Lateiner in ihren Liedern. [Sammlg. Göschen Bd. 16.] Leipzig, Göschen. kl. 8°. XII, 203 S. Geb. ℳ 0,80.

**Duncan, E.** A history of music. London, The Vincent music Co.

**Ehrhard, Auguste.** L'opéra sous la direction Véron (1831—1835).

[Ohne weitere Angaben angezeigt und besprochen in: Le guide musical 08, S. 176.]

**Fischer, Albert.*** Das deutsche evangelische Kirchenlied des siebzehnten Jahrhunderts. Nach dessen Tode vollendet u. herausgegeben v. W. Tümpel. Bd. IV. Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8°. VI, 556 S.

[Von der Lieferungsausgabe erschienen ebenda: Nr. 20—24. Je ℳ 2.]

**Fuchs, Rich.** Musikgeschichte. Kurzgefaßtes Handbuch z. Selbststudium sowie z. Grundlage f. musikgeschichtl. Vorträge in Konservatorien, Seminaren u. Musikschulen. 2., verm. u. verb. Aufl. Breslau (1909), Hainauer. 8°. VIII, 180 S. ℳ 2.

**Gasquet, A.** The greater abbeys of England. London, Chatto. gr. 8°. 284 p. illustr. 20 s.

Aus der **Geschichte*** der Musik in Mühlhausen. [Zur Geschichte d. Stadt Mühlhausen i. Thür. Heft 5. (1905.)] 2. Aufl. [1908.] Mühlhausen i. Th., Dannersche Buchdr. 8°. 39 S. ℳ 1,20.

**Gilman, Lawrence.** Stories of symphonic music. London and Newyork, Harpers. 8°. 359 p. 8 s.

**Giraldus Cambrensis.** The itinerary through Wales and the description of Wales. (Everyman's libr.) London, Dent. 12°. 234 p. 1 s.

**Goddard, Joseph.** The rise of music. Being a careful enquiry into the development of the art from its primitive puttings . . . . to its triumphant consummation in modern effect . . . . London, Reeves. 8°. 414 p. il. 7 s. 6 d.

**Goldschmidt, Hugo.*** Die Lehre von der vokalen Ornamentik. 1. Bd. Das 17. u. 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks. Charlottenburg (1907), Paul Lehsten. gr. 8°. IV, 228 S. + 92 S. Musik.

**Gouirand, André.** La musique en Provence et le conservatoire de Marseille. Marseille, Ruat. Paris, Fischbacher. 16°. XII, 484 p. fr. 3,50.

**Grunsky, Karl.** Musikgeschichte seit Beginn des 19. Jahrh. I. 2., umgearb. Aufl. (Sammlg. Göschen. Bd. 164.) Leipzig, Göschen. kl. 8°. 123 S. Geb. ℳ 0,80.

**Guesnon, A.** Publications nouvelles sur les trouvères artésiens. Notices biographiques, textes et commentaires. Œuvres dramatiques. I. Courtois d'Arras. II. Le Jus de Saint-Nicholai. Paris, Champion. 8°. 34 p.

[Extrait du „Moyen âge". 2e série. Tome XII. (mars—avril 1908.]

**Hamilton, Clarence G.** Outlines of music history. (Music students libr.) Boston, O. Ditson Co. 8°. 2+292 p. $ 1,50.

**Handbücher,** kleine, der Musikgeschichte nach Gattungen. Hrsg. v. H. Kretzschmar. s. Leichtentritt, Hugo.

**Helmrich, Rich.** Plauens Theatergeschichte bis zur Weihe d. Stadttheaters i. J. 1898. [Aus: „Jahresschr. d. Altertumsver. z. Plauen i. V."] Plauen, R. Neupert jr. in Komm. 8°. S. 198—244 m. 2 Taf. ℳ 0,75.

**Holt, Arden.** How to dance the revived ancient dances. London, „Queen office". 8°. 158 p. il. 3 s. 6 d.

**Hubens, Arthur.** Histoire de l'art musical depuis le XVII^e siècle. Bruxelles (1904!), impr. J.-H. Moreau. kl. 8°. 24 p. fr. 0,75.
[Publication de l'Extension de l'Université libre de Bruxelles.]

**Hubens, Arthur.** Histoire des instruments de musique. Bruxelles (1905!), impr. J.-H. Moreau. kl. 8°. 11 p. fr. 0,75.
[Publication de l'Extension de l'Université libre de Bruxelles.]

**Jachimecki, Z.** Musik in Polen. [S. A. aus „Polen in Beschreibungen u. Bildern.] (Poln. Text.) Lemberg.
[Angezeigt in der Zeitschr. d. I. M. G. IX, 321.]

**Jaffe, Siegfr.** Die Vaganten u. ihre Lieder. Progr. Berlin, Weidmann. gr. 8°. 38 S. ℳ 1.

**Istel, Edgard.*** Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Mit e. Silhouette v. E. T. A. Hoffmann. [Aus Natur u. Geisteswelt. Sammlg. wissenschaftl.-gemeinverständl. Darstellgn. Bd. 239.] Leipzig (1909), Teubner. 8°. IV, 168 S. ℳ 1.

**Kamel-el-Kholay.** — Al musigi as sargi (Oriental music, in Arabic) with supplement: arabic song set to music by the author. Illus. London, Probsthain. 4°. 200 p. 12 s. 6 d.

**Kaschkin, N.** Geschichte der Musik in Rußland. [Russ. Text.] Moskau, P. Jurgenson. R. 2.

**Kelle, Joh.** Chori saecularium — Cantica puellarum. [Sitzungsber. d. Kais. Akademie d. Wissensch. Philosophisch-hist. Klasse. Bd. 161. 2 Abhandlg.] Wien, Hölder in Komm. gr. 8°. 10 S. ℳ 0,35.

**Killing, Joseph.*** Kirchenmusikalische Schätze der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini. Ein Beitrag zur Geschichte der katholischen Kirchenmusik in Italien. I. Teil Das 16. Jahrhundert. [Dissertation.] Berlin, 1908. 8°. 71 S.

**Klauwell, Otto.** Geschichte der Sonate von ihren Anfängen bis zur Gegenwart ist in den Besitz von F. E. C. Leuckart in Leipzig übergegangen. 8°. 128 S. ℳ 1,50.

**Köstlin, Heinr. Adf.** Die deutsche Tonkunst. [Aus: „Hans Meyer, das deutsche Volkstum." Meyer's Volksbücher. Nr. 1523, 1524.] Leipzig, Bibliographisches Institut. 16°. 96 S. ℳ 0,20.

**Krauss, Rud.** Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Stuttgart, Metzler. Lex. 8°. VII, 351 S. m. 139 Abbildgn. ℳ 8,40.

**Krehbiel, H. E.** Chapters of opera: being historical and critical observations and records concerning the lyric drama in New York from its earliest days down to the present time. New York, H. Holt & Co. 8°. 17 + 435 p. illus. pors. $ 3,50.

**Lair, Adolphe.** L'institut de France et le second empire. Souvenirs anecdotiques d'après des documents inédits. Paris, Plon, Nourrit et C^ie. 16°. VI, 231 p. fr. 3,50.

**Lapeyre, Jean.*** La notation aquitaine et les origines de la notation musicale, d'après les anciens manuscrits d'Albi; avec notes de A. Guittard. Paris, au bureau d'édition de la „Schola". gr. 8°. 36 p.

**Lecomte, Henry.** Histoire des théâtres de Paris. Les jeux gymniques (1810—1812). Le panorama dramatique (1821—1823). Paris, Daragon. kl. 8°. 157 p. et grav. fr. 6.

**Lecomte, L. H.** Histoire des théâtres de Paris; les Variétés amusantes (1778—1789; 1793 bis 1798; 1803—1804, 1815). Paris, ebenda. 8°. 262 p. fr. 10.

**Lefebvre, Léon.** Le concert de Lille (1726 bis 1816). Lille, impr. Lefebvre-Ducrocq. kl. 8°. VII, 68 p. avec vignettes et portr.

**Leichtentritt, Hugo.*** Geschichte der Motette. [Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Hrsg. v. H. Kretzschmar. II. Bd.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VII, 453 S. ℳ 8.

**Lisio, Giuseppe.** Su l'epistolario di Casa Lucca. [Estratto dai Rendiconti del R. Ist. Lomb. di sc. e lett., serie II, vol. XLI.] Milano, Tip.-Lit. Rebeschini di Turati e C.
[Angezeigt in: Rivista musicale ital. XV, 415.]

**Louis, Rud.*** Die deutsche Musik der Gegenwart. Mit 15 Porträts u. Notenfksms. München (1909), G. Müller. 8°. 324 S. ℳ 6.

**Lucas, Clarence.** The story of musical form. London, W. Scott. 8°. 244 p. 3 s. 6 d.

**Lutze, G.*** Aus Sondershausens Vergangenheit. Ein Beitrag zur Kultur und Sittengeschichte früherer Jahrhunderte. 2. Bd. 5. Liefg. Die Musik am Hofe zu Sondershausen im 17. u. 18. Jahrh. Sondershausen, Aug. Eupel. ℳ 0,80.

**Martin, J.-B.** Histoire des églises et chapelles de Lyon. T. Ier. Lyon, Lardanchet. gr. 4°. XXVI, 372 p., fig. pl. et plan.

**Michel, Henri.** La sonate pour clavier avant Beethoven. Paris, Fischbacher. 8°. 120 p.

**Möhler, A.** Geschichte der alten u. mittelalterlichen Musik. I. Das Altertum und das erste christl. Jahrtausend. 2., vielfach verb. u. erweit. Aufl. [Dasselbe] II. Das zweite christl. Jahrtaus. (von ca. 1000—1600). 2., vielfach verb. u. erweit. Aufl. [Sammlung Göschen. Bd. 121. u. 347.] Leipzig (1907), Göschen. kl. 8°. 136 S. u. 102 S. mit zahl. Abbildgn. u. Musikbeilagen. Geb. Je ℳ 0,80.

**Münch, Amalie.** Die Musik im Hause s. Abschnitt IX.

**Mund, Herm.** Histor. Nachrichten über die Kirchenorgeln in Halle a. S. Mit mehreren Abbildgn. nach photogr. Aufnahmen. Leipzig, P. de Wit. 32×23,5 cm. 15 S. ℳ 0,75.

**Naumann, Emil.*** Illustrierte Musikgeschichte. Vollständig neubearb. u. bis auf die Gegenwart fortgeführt v. Eug. Schmitz. Einleitg. u. Vorgeschichte v. Leop. Schmidt. M. 264 Textabbildgn., 30 Kunstbeil. u. 32 Notenbeilagen. 2. Aufl. Stuttgart, Union. gr. 8°. VIII, 810 S. Geb. ℳ 18.

**Nef, A.** Das Lied in der deutschen Schweiz im letzten Drittel des 18. u. am Anfang des 19. Jahrh. Dissertation. Berlin. 8°. 41 S.

**Nikel, Emil.*** Geschichte d. kathol. Kirchenmusik. 1. Bd. Geschichte d. gregorianischen Chorals. Nebst e. Einleitg.: Die religiöse Musik der vorchristl. Völker. Mit zahlr. Musikbeispielen. Breslau, Goerlich. gr. 8°. XX, 474 S. ℳ 7,50.

**Olschki, Leonardo.*** G. B. Guarinis Pastor fido in Deutschland. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 17. u. 18. Jahrhunderts. Leipzig, 1908. 8°. IV, 126 S. ℳ 2,50.

**Pidoux, P. A.** Notes sur l'ancienne liturgie bisontine. II, le sacramentaire de l'archevêque Hugues-le-Grand. Etude sur le plus ancien manuscrit liturgique bisontin (1030). Lons-le-Saunier (1907), impr. Declume. 8°. 51 p. avec plain-chant.

**P., A.** Abriß der Geschichte des Kirchengesanges in Rußland. Mit Porträts, 12 Illustr. u. 1 Notenbeilage. [In russ. Sprache.] St. Petersburg. Verlag der russ. Musik-Zeitung. 4°. 40 S. 30 Kop.

**Péricaud, L.** Histoire de l'histoire des grands et des petits théâtres de Paris pendant la révolution, le consulat et l'empire. Théâtre de „Monsieur". Paris, Jorel. 8°. 156 p. fr. 5.

**Poliński, Alex.** Dzieje Muzyki Polskiej. Warschau, Wende & Co.

[Angezeigt und besprochen in: Die Musik VIII, 1, S. 61.]

**Pratt, Waldo Selden.** Class notes in music history, general course. To accompany the author's „History of music". New York, G. Schirmer. 8°. 32 p. 30 c.

**Prüfer, A.** Joh. H. Schein u. das weltliche deutsche Lied d. 17. Jahrh. s. Abschnitt V unter Schein, J. H.

**Radiciotti, G.** I musicisti marchigiani dal secolo XVI al XIX. Roma, E. Loescher e C. 8°. 12 p. L 1.

**Reuss, Rod.** Une enquête sur l'origine des cantiques français usités à Strasbourg et en Allemagne au XVIIIe siècle (1754—1755). Montbéliard, Société anonyme d'impr. montbéliardaise. 8°. 16 p.

**Riemann, Ugo.** Storia universale della musica. Traduzione ital. del dott. L. Enr. Bongioanni. 2ª migliaio. Torino, Soc. tip. ed. Nazionale. 8°. 422 p. geb. L 4,50.

[Ediz. Marcello Capra, Biblioteca musicale, no. 1501.]

**Sachs, Curt.*** Musikgeschichte der Stadt Berlin bis zum J. 1800. Stadtpfeifer, Kantoren u. Organisten an den Kirchen städt. Patronats nebst Beiträgen zur allgemeinen Musikgeschichte Berlins. Berlin, Gebr. Paetel. Lex. 8°. 325 S. ℳ 8.

[Auch in 10 Liefgn. zu ℳ 0,80.]

**Schiedermair, Ludw.*** Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus. Studien z. Geschichte d. deutschen Oper. Leipzig, Kahnt Nachf. gr. 8°. VIII, 164 S. m. 9 Taf. u. Notenbeilagen 1 u. 5 S. ℳ 3.

**Schneiderwirth, K.** Das kathol. deutsche Kirchenlied unter dem Einflusse Gellerts u. Klopstocks. Diss. Münster, 1907. 8°. 101 S.

**Schnerich, Alfr.*** Messe und Requiem seit Haydn u. Mozart. Mit e. themat. Verzeichnis. Wien (1909), C. W. Stern. 8°. VIII, 178 S. ℳ 3,50.

**Soubies, Albert.** Histoire de la musique dans les Iles Britanniques. Nouvelle édition. Paris, Flammarion.
[cf. Jahrb. für 1906, S. 111.]

**Steinhäuser, Wilh.** Aus dem Leben v. K. Steinhäuser ..... Beitrag zu e. Zeitbilde des musikal. Lebens v. Thüringen s. Abschnitt V unter Steinhäuser, Karl.

**Streinz, F.** Urkunden der Iglauer Meistersinger. II. Tl. Progr. Wien, 1907. 8°. 44 S.

**Stuhl, K.** Das altrömische Aravallied e. urdeutsches Bittganggebet. Würzburg (1909), Kellner. gr. 8°. VII, 78 S. ℳ 3.

**Tiersot, J.*** Les fêtes et les chants de la révolution française. Paris, Hachette. 8°. 320 p.

**Thrane, Carl.** Fra Hofviolonernes tid. (Berichte aus der Geschichte der kgl. Hofkapelle zu Kopenhagen 1648—1848. Nach archivalischen Quellen.) [Dänischer Text.] Kopenhagen, Schönberg. 8°. 459 S. m. 70 Illustr. K. 5.

**Toni, A.** Prolusione a un corso di storia della musica. Rovereto, U. Grandi e C.

**Viardot, Paul.** Rapport officiel sur la musique en Scandinavie. Paris, Fischbacher.

**Wagner, P.** Origine et développement du chant liturgique jusqu' à la fin du moyen âge. Tournai, Desclée. 8°. 338 p.
[cf. La revue musicale VIII, 571.]

**Wallace, William.** The treshold of music. An inquiry into the development of the musical sense. London, New York, Macmillan. 8°. 280 p. 5 *s.*
[cf. die Kritik in La revue musicale VIII, 236.]

**Wallaschek, Rich.*** Geschichte der Wiener Hofoper. 3. u. 4. Heft. [Die Theater Wiens. IV. Bd. 44—47. Heft.] Wien, Gesellschaft f. vervielfältg. Kunst. 40,5 × 31,5 cm. S. 57—152 m. Abbildgn., 7 Taf. u. 3 Fksms. Je ℳ 6.

**Whitcomb, Ida Prentice.** Young people's story of music. New York, Dodd, Mead & Co. gr. 8°. 400 p. plates, ports.

**Wiederkehr, G.** Das Volkslied. Mit Beispielen aus dem Freiamte. Bern (1909), Francke. 8°. 92 S. ℳ 1,50.

**Wolff, Gust.** Das Goethe-Theater in Lauchstädt. Seine Geschichte u. seine Wiederherstellg i. J. 1908, m. zahlr. Abbildgn. Halle, Gebauer & Schwetschke. 8°. XI, 80 S. m. 1 Taf. ℳ 1,50.

## IV.

## Biographien und Monographien in Sammlungen.

Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker, Festschriften etc.

**Abert, Herm.*** Geschichte der Robert Franz-Singakademie zu Halle a. S. (1833—1908), nebst einem Überblick über d. Geschichte des ältesten Hallischen Konzertwesens. Halle, Niemeyer. gr. 8°. VII, 167 S. m. 4 Portr. ℳ 4.

**Adrian, Karl.** Salzburger Volksspiele, Aufzüge u. Tänze. Salzburg, A. H. Huber. gr. 8°. 160 S. mit 3 Lichtdr.-Taf., 9 Abbildgn. u. Noten im Texte, ℳ 3.

**Allen, P.** Songs of old France. London, Griffiths. 8°. 6 s.

**Amicis, Edmondo de.** Nuovi ritratti letterari ed artistici. Milano, Fratelli Treves. 8°. 284 p. e 47 fototypie.
[Darin: Perosi, Tamagno, Giuseppina Verdi—Strepponi, Bronislaw Hubermann.]

**Annesley, C.** The standard opera glass: a hand-book for operagoers, giving the details of the plots and characters of 120 operas. New special ed. New York, Brentano's. 8°. $ 1,50.

**Association** des musiciens suisses. Rapport de l'assemblée générale du 31 mai 1908. Neuchâtel. 8°. 30 p.

**Atti** del 1° congresso lombardo di musica sacra, tenuto a Bergamo nei giorni 26—28 agosto 1907. Bergamo (1908), tip. A. e fratelli Cattaneo. 8°. 65 p.

**Aubin, Léon.** Le drame lyrique. Tours, impr. P. Salmon. 8°. III, 105 p. fr. 2,50.

**Bartels, Adf.** Chronik d. Weimarischen Hoftheaters, 1817—1907. Festschr. z. Einweihg. d. neuen Hoftheater-Gebäudes 11. 1. 1908. Weimar, Böhlau's Nachf. 8°. XXXVI, 375 S. ℳ 4.

**Beck, J.-B.** Die Melodien der Troubadours s. vorigen Abschnitt.

[**Benjamin, William Howard.**] Biographies of celebrated organists of America. Albany, N. Y., The Benjamin publishing co. gr. 8°. 155 p. ports.

**Bennett, Joseph.** Forty years of music. 1865—1905. London, Methuen & Co. 8°. XVI, 415 p. ill. 16 s.

**Beringer, Oscar.** 50 years of pianoforte playing. London, Bosworth. 8°. 76 p. 2 s.

**Blümml, E. K.** Schamperlieder. Deutsche Volkslieder des 16.—19. Jahrh. Mit Singweisen. Gesammelt u. hrsg. [Futilitates. Beiträge zur volkskundl. Erotik. I. Bd.] Wien, Dr. R. Ludwig in Komm. 8°. 181 S. ℳ 12.
— s. a. Kohl, Friedrich.

**Böckel, Otto.** Handbuch des deutschen Volksliedes. Zugleich 4. gänzl. neu gestalt. Ausg. v. A. F. C. Vilmar's Handbüchlein f. Freunde d. deutsch. Volksliedes. Marburg, N. G. Elwert. gr. 8°. VII, 393 S. ℳ 5.

**Bohn, Emil.*** Die Nationalhymnen d. europäischen Völker. Breslau, M. & H. Marcus. 8°. 75 S. ℳ 2,40.

**Breitkopf & Härtel.** Bruxelles, 12. Mars 1883—1908. gr. 8°. 55 S. m. 12 Porträts u. 2 Abbildgn.

**Breuer, Karl.** Das deutsche Volkslied. Eine Einführg. in das Wesen u. die Geschichte der deutschen Volkslieder nebst e. Auswahl derselben m. Erläutergn. f. d. Schulgebrauch. [Ferd. Schöninghs Ausgaben deutscher Klassiker ... Ergänzungsbände. IX.] Paderborn, Schöningh. kl. 8°. VIII, 124 S. Geb. ℳ 1,20.

**Broeckaert, Jan.** Het toonkundig genootschap Sinte-Cecilia van Dendermonde. Dendermonde, drukkerij A. Du Caju-Beeckman. 8°. 27 p. fr. 1.

**Burns, Robert.** Notes on Scottisch song, written in an interleaved copy of the Scots musical museum. With additions by Robert Riddell and others. Edit. by J. C. Dick. London, Frowde. 8°. 10 s. 6 d.

**Capon, Gaston.*** Les Vestris, le „Diou" de la danse et sa famille, 1730—1808, d'après des rapports de police et des documents inédits. Index des noms cités. Paris, Société du „Mercure de France". 18°. 307 p., portr.

**Caruso, Enrico.** Caricatures. In four parts... Caricature di Enrico Caruso. [New York] „La Follia di New York". gr. 8°. 182 p. illus.

**Clement, Félix.** Les grands musiciens. 6e édition. Paris, Hachette. 8°. 223 p., fig. fr. 1,10.
[Bibliothèque des écoles et des familles.]

**Coussemaker, E. de.** Scriptorum de musica medii aevi novam seriem a Gerbertina alteram collegit nunque primum ed. E. de C. 4 tomi. Parisiis 1864. 1867. 1869. 1876. Editio iterata ad editicenis primae exemplum. Graz, U. Moser. Lex. 8°. XXIII, 470; XXVIII, 514; XL, 526 u. XVI, XIV, 498 S. Geb. ℳ 75.

**Crawford, Caroline.** Folk dances and games. New York, Barnes & Co. 8°. 9+82 p. front. $ 1,50.

**Curtis, Natalie.** The Indians' book; an offering by the American Indians of Indian lore, musical and narrative, to form a record of the songs and legends of their race, recorded and ed. by N. C.; illustrations from photographs and from original drawings by Indians. New York and London (1907), Harper and brothers. gr. 8°. XXX, 3+572 p. illus.

**Dépollier, Louis.** Cinquante ans de musique et de bienfaisance; la Société chorale d'Annecy (1857—1907). Annecy (1907), impr. Dépollier. 8°. 113 p.

Die **Dichter** und **Quellen** der Lieder des Gesangbuchs f. die evangel.-luther. Kirche in Bayern. (Von Ph. Dietz.) Nürnberg, Sebald. kl. 8°. IV, 74 S. ℳ 1.

**Erläuterungen** zu Meisterwerken der Tonkunst. Geschichtlich, szenisch u. musikal. analysiert, m. zahlr. Notenbeispielen. [Universal-Bibliothek. No. 5036.] Leipzig, Reclam. kl. 8°. Je ℳ 0,20.
Bd. 14. Offenbach, Jacques, Hoffmanns Erzählungen. (Max Chop.) — 96 S.

**Fano, Guido Alb.** I r. istituti musicali d'Italia e il disegno di ruolo per il conservatorio di Milano. Parma, tip. Operaia, Adorni-Ugolotti e C. 8°. 18 p.

**Festblätter** zum 10. steirischen Sängerbundesfeste in Marburg 1908. Hrsg. v. Festausschusse d. 10. steir. Sängerbundesfestes in Marburg. Geleitet von Heinrich Wastian. 2 Hefte. Marburg a/D. C. Scheidbach in Komm. Lex. 8°. 1. Heft 24 S. m. Abbildgn. Für vollständig ℳ 1.

**Festschrift*** zur Feier des 25jähr. Bestehens des Barmer Konservatoriums der Musik. Barmen, 8., 9. u. 10. Oktober 1908.

[Enthält außer der Geschichte der Anstalt einen Aufsatz des Direktors Adolf Siewert: Jacob Salentin von Zuccalmaglio und die musikalische Akademie zu Schlebusch u. Burscheid.]

**Festschrift** der Wiener Singakademie zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes. 1858 bis 1908. Wien, Knepler & Schlesinger.

[Angezeigt u. besprochen in: Rivista mus. ital. 1908, S. 436.]

**Florence de Rome,** chanson d'aventure du prémier quart du XIIIe siècle, publiée par A. Wallensköld. Paris (1907), Firmin-Didot et Cie. 8°. 389 p.

[Société des anciens textes français. T. II.]

**Folk-songs** of England. Book II. Folk-songs from the Eastern counties. Collected by R. Vaughan Williams. London, Novello & Co.

**Folz, Hans.** Meisterlieder aus der Münchener Orig.-Handschrift u. der Weimarer Handschrift Q 566 m. Ergänzgn. aus anderen Quellen hrsg. v. Aug. L. Mayer. [Deutsche Texte des Mittelalters, hrsg. v. der königl. preuß. Akademie d. Wissenschaften. Bd. XII.] Berlin, Weidmann. Lex. 8°. XXII, 438 S. m. 2 Taf. ℳ 16,60.

**Gassmann, A. L.** Natur-Jodel des Josef Felder aus Entlebuch (Kt. Luzern.) Zürich, Buchdr. Juchli & Behr. kl. 8°. 110 S. ℳ 1,70.

**Graber, Geo.** Das Sprunghafte im deutschen Volkslied. Ein Beitrag z. Textkritik u. Erklärg. des Volksliedes. Klagenfurt, F. v. Kleinmayr in Komm. Lex. 8°. S. 3—26. ℳ 1.

**Greyerz, Otto von.** Im Röseligarte. Schweizerische Volkslieder. 2 Bdchn. Bern (1909), A. Francke. 8°. 80 S. m. Abbildgn. ℳ 1,20.

**Hale, E. Everett.** Lights of two centuries: artists, sculptors, prose writers, composers, poets and inventors; with 50 ports. Boston, Little, Brown & Co. 12°. 602 p. $ 1,50.



**Harcourt Eugène d'.** La musique actuelle en Allemagne et Autriche-Hongrie. Conservatoires, concerts, théâtres, avec 90 portrs., vues et plans hors texte. (Mission du gouvernement français. II.) Paris, Durdilly. 8°. 565 p. fr. 7,50.

**Heinecke, H.** Musique et musiciens. Nouvelle édit. Paris, Hachette et Cie. 8°. 215 p. avec 35 grav. fr. 2.

[Bibliothèque des écoles et des familles.]

**Hubbard, William Lines.** The American history and encyclopedia of music... Toledo, New York [etc.] I. Squire. gr. 8°. V. col. fronts., plates.

[Das Werk ist auf 10 Bände berechnet im Preise von $ 3,50—$ 6.]

**Jungbauer, Gust.** Volksdichtung aus dem Böhmerwalde. Gesammelt u. hrsg. Mit Singnoten u. 2 Lichtdr.-Bildern. [Beiträge zur deutsch-böhmischen Volkskunde. Im Auftrage d. Gesellsch. z. Förderg. deutscher Wissenschaft .... geleitet v. Adf. Hauffen. Bd. VIII.] Prag, Calve. gr. 8°. XXXVI, 236 S. ℳ 3,50.

**Kaiser, Geo.** Weber, C. M. v. Sämtliche Schriften s. Weber, C. M. v.



**Kinzel, Karl.** Das deutsche Volkslied des 16. Jahrh. Für die Freunde der alten Literatur u. z. Unterricht eingeleitet u. ausgewählt. 2., verb. u. verm. Aufl. Halle (1909), Buchh. d. Waisenhauses. 8°. 93 S. ℳ 1,50.

**Kjerulf, Charles.** Operabogen. (Dänischer Text.) 2. verm. Aufl. Kopenhagen, Schubothe. 8°. 201 S. Kr. 2.

[Inhaltsangaben von 57 Opern.]

Barmer **Konservatorium** der Musik s. Festschrift.

**Kirchengesangvereinstag,** der 21. deutsche, evangelische, zu Berlin vom 5.—7. Oktbr. 1908. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 46 S. ℳ 0,60.

**Knorr, Iwan.*** Festschrift zur Feier des hundertjähr. Bestehens der Frankfurter Museumsgesellschaft 1808 bis 1908. Frankfurt a. M., André in Komm. Lex. 8°. 47 S. mit 15 Taf. ℳ 5.

**Kohl, Friedrich.** Heitere Volksgesänge aus Tirol (Tisch- u. Gesellschaftslieder) mit Singweisen. Im Volke gesammelt u. zusammengestellt v. F. K. [Quellen u. Forschungen zur deutschen Volkskunde. Hrsg. v. E. K. Blümml. Bd. 1.] Wien, R. Ludwig. 8°. ℳ 6.

**Kohl, Fr.** Die Tiroler Bauernhochzeit. Sitten, Bräuche, Sprüche, Lieder u. Tänze m. Singweisen. [Quellen etc. Bd. 3.] Wien, ebenda. 8°. ℳ 9.

**Konzertführer,** Kleiner. Leipzig, Breitkopf & Härtel. kl. 8°.

Brahms, Johannes. Nänie. Op. 82. (Wilhelm Weber.) [Leipzig, 1907.] ℳ 0,20.

Brahms, Johannes. Triumphlied. Op. 55. (W. Weber.) [Leipzig, 1907.] ℳ 0,20.
Liszt, Franz. Kleine Konzertführer von Georg Münzer. Ideale. — Festklänge. — Hamlet. — Hunnenschlacht. — Hungaria. — Mazeppa. — Orpheus. — Prometheus. [Leipzig, 1907.] Je ℳ 0,20.
Suk, Josef. Asrael. Op. 27. (Paul Klengel.) [Leipzig, 1907.] ℳ 0,20.
Reger, Max. Kleine Konzertführer v. Hugo Leichtentritt. Sinfonietta. — Serenade. — Variationen über ein Thema von J. A. Hiller. Je ℳ 0,20.
Liszt, Franz. Einleitung zu Dante-Symphonie (Rich. Pohl). ℳ 0,20.
Bruckner, Anton. Te Deum. (A. Heuss.) ℳ 0,20.

**Koptiaieff, A.** „Euterpe". 2. Sammlung kritischer Aufsätze über Musik. [Russ. Text.] St. Petersburg. R. 1,50.

**Korganoff, W. D.** Kaukasische Musik. Gesammelte Aufsätze. 2. Aufl. [In russ. Sprache.] Tiflis, Selbstverlag. 4°. 84 S. 50 Kop.

**Kück, Eduard u. Heinr. Sohnrey.** Feste u. Spiele des deutschen Landvolks. Im Auftr. des deutsch. Vereins f. ländl. Wohlfahrts- u. Heimatpflege hrsg. Berlin (1909), Deutsche Landbuchh. 8°. 298 S. ℳ 3.

**Lagerbielke, Lina.** Svenska tonsättare under nittonde århundradet. Stockholm (1908), Wahlström & Widstrand. 8°. 158 S. Kr. 2,75.

**Launis, Armas.** Lappische Juigos-Melodien. Gesammelt u. hrsg. Helsingfors, Druckerei der finischen Literaturgesellschaft. gr. 8°. LXIV, 209 S.
[Angezeigt in der Zeitschr. d. intern. Musikges. XII, 120.]

**Lehmann, R. C.** Memories of half a century. London, Smith, Elder, Co. X, 362 p. 10 s. 6 d.
[Angezeigt in: The musical times 1908, S. 796.]

**Levi, Eugenia.** Uomini (800) celebri nella storia del mondo: loro vita e loro opere (tempi antichi, medio evo), raggruppati cronologicamente in quattro tavole per ciascun secolo. Firenze, succ. Le Monnier. 8°. VIII, 96 p. L. 1,75.
[Auch Musiker werden darin behandelt.]

**Lyra anglicana:** Hymns and sacred songs. Collected and arranged by R. H. Baynes. Re-issue. London, Madgwick. 8°. 192 p. 2 s. 6 d.

**Magazin,** musikalisches. Abhandlungen über Musik u. ihre Geschichte, üb. Musiker u. ihre Werke. Hrsg. v. Ernst Rabich. Langensalza, Beyer & Söhne. 8°.
20. Heft. Prümers, Adf. Berühmte Thomaskantoren u. ihre Schüler. 23 S. ℳ 0,30.
21. Heft. Segnitz, Eug. Goethe u. die Oper in Weimar. 24 S. ℳ 0,30.
23. Heft. Tottmann, Albert. Mozarts Zauberflöte. ℳ 0,30.

**Mamroth, Fed.** Aus der Frankfurter Theaterchronik (1889—1907). 2 Bde. Berlin, Fleischel & Co. 8°. 346 u. 378 S. ℳ 10.

**Manchester, Arthur Livingston.** ... Music education in the United States; schools and departments of music. Washington, Govt. print. off. gr. 8°. 85 p. (U. S. Bureau of education. Bulletin, 1908, no. 4).

**Meisterführer.** Berlin, Schlesinger. 8°. Geb. Je ℳ 1,80.
3. Brahms Symphonien s. Abschnitt V unter Brahms, Joh.
4. Bruckners Symphonien s. Abschnitt V unter Bruckner, Anton.
6. Strauss, Rich. Symphonien u. Tondichtungen s. Abschnitt V unter Strauss, Rich.

**Meyer, Gertr.** Tanzspiele u. Singtänze. 2. Aufl. Leipzig, Teubner. kl. 8°. 67 S. Kart. ℳ 1.

**Millien, A.** Chants et chansons recueillis et classés, avec les airs notés. T. 1er: Complaints. Chants historiques. T. 2: Chansons anecdotiques. Paris (1906 u. 1908), Leroux. 8°. XIV, 330 + VIII, 336 p.
[Littérature orale et traditions du Nivernais.]

**Moore, Thomas.** Irish melodies and songs. London, Routledge. 12°. 254 p. 1 s.

**Music teachers' national association.** Studies in musical education, history and aesthetics. 1 st series. Papers and proceedings of the Music teachers' national association at its 28th annual meeting ... 1906, 7. [Hartford, Conn.] The Association, 1906, 7. gr. 8°. 5 p.

**Musik, Die.** Sammlung illustrierter Einzeldarstellgn. hrsg. v. Richard Strauß. Berlin, Marquardt & Co. kl. 8°.
Bd. 28 u. 29. Schneider, Louis. Das französische Volkslied. Mit 8 Vollbildern u. 6 illustrierten Notentafeln. 126 S. Kart. ℳ 3.

**Musikführer.** Berlin, Schlesinger. kl. 8°. Je ℳ 0,20.
258. Bruckner, Anton. 6. Sinfonie. (Karl Grunsky.) 16 S.
292. Berlioz, Hector. Grande ouverture du roi Lear u. Ouverture Benvenuto Cellini (Alfred Schattmann.) 17 S.
298. Brahms, Johannes. 1. u. 2. Violin-Sonate op. 78 und 100. (Carl Prochaska.) 15 S.
304. Bruckner, Anton. 1. Sinfonie. (Karl Grunsky.) 16 S.
342. Sibelius, Jean. Konzert f. Violine m. Orchest. op. 47. (Alfred Schattmann.) 19 S.
360. Brahms, Johannes. 3. Violin-Sonate op. 108. (Carl Prochaska.) 11 S.

**Music** of the poets, the. The musicians' birthday book. Compiled by E. d'Esterre-Keeling. New edit. London, W. Scott. 8°. 370 p. 6 s.

**Neitzel, Otto.** Der Führer durch die Oper des Theaters der Gegenwart s. Abschnitt V unter Wagner, Richard.

The great **operas' series**, edit. by J. Cuthbert Hadden. Il. London, Jack. 16°. Je 1 s.
[Wagner, R. The flying dutchman. — Tristan and Isolde.]

Gaelic **poetry** and bards. Sar-Obair nam Bard Gaelach. New ed. London, Simpkin. 8°. 447 p. 10 s 6 d.
[Angezeigt u. besprochen in Zeitschr. d. intern. Mus.-Ges. IX, 429.]

**Pougin, Arthur.** Monsigny et son temps s. Abschnitt V unter Monsigny.

**Prümers, Adf.** Berühmte Thomaskantoren s. Magazin, musikalisches.

**Recueil** de cantiques anciens et nouveaux. Ouvrage dans lequel tous les couplets sont rythmés d'après la mélodie .... par une réunion de professeurs. Avec musique. Paris, V^e Pou sielgue. 8°. VII, 644 p. — [Dasselbe]: Paroles seules. Ebenda. 8°. VII, 325 p.

**Rolland, Romain.*** Musiciens d'autrefois (l'Opéra avant l'Opéra; l'Orfeo de Luigi Rossi; Lully; Gluck; Gretry; Mozart). Paris, Hachette et Cie. 8°. 310 p. avec musique fr. 3,50.

**Rolland, Romain.** Musiciens d'aujourd'-hui. 1—3 édit. Paris, Hachette et Cie. 8°. 285 p. fr. 3,50.

**Rolland, Romain.** Jean-Christophe à Paris. I. Antoinette. II. La foire sur la place. 2 vol. Paris, Ollendorff. 18°. 261 p. + 324 p.

**Rowbotham, Francis Jameson.** Storylives of great musicians. New York, Fr. A. Stokes Co. 8°. XII, 3 + 369 p. il. pors. $ 1,50.
[Nämlich: Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Mendelssohn.]

**Sahr, Jul.** Das deutsche Volkslied. Ausgewählt u. erläutert. 1. 2. Bändchen. 3., verm. u. verb. Aufl. [Sammlg. Göschen. Nr. 25 u. 132.] Leipzig, Göschen. kl. 8°. 136 u. 110 S. Geb. Je ℳ 0,80.

**Sammlung** „Kirchenmusik", hrsg. v. Karl Weinmann. Regensburg, Pustet. kl. 8°.
1. Weinmann, Karl. Karl Proske, der Restaurator der klassischen Kirchenmusik. Regensburg (1909). 135 S. m. 3 Taf. u. 1 Faksm. Notenbeilage. Geb. ℳ 1.

**Schmidt, Karl.** 100 Jahre Bamberger Theater. Festschrift zur E. T. A. Hoffmann-Feier. 26. Okt. 1808—1908. Bamberg, W. E. Hepple in Komm. gr. 8°. 72 S. m. Abbildgn. ℳ 1,50.

**Schmidt, Leopold.** Meister der Tonkunst im 19. Jahrh. Biograph. Skizzen. Berlin, J. Bard. kl. 8°. 310 S. m. 16 Bildnissen. Kart. ℳ 4.

**Schneider, Louis.** Das französische Volkslied s. Musik, die.

**Schrötter, Wilib.** Ovid u. die Troubadours. Halle, Niemeyer. gr. 8°. IV, 111 S. ℳ 3.

**Schuré, E.** Femmes inspiratrices et poètes annonciateurs (Mathilde Wesendonk; Cosima Liszt; Marguerite Albana Mignaty; Charles de Pomairols; M^me Ackermann; Louis le Cardonnel; Alexandre Saint-Yves.) Paris, Perrin et Cie. 16°. X, 368 p. fr. 3,50.

**Scott, Walter.** The minstrelsy of the Scottish border. Edit. and arranged with intro. and notes, by Alfred Noyes. London, A. Melrose. 8°. 190 p. 5 s.

**Semeria, Giov.** Per l'inaugurazione del liceo musicale Beniamino Cesi: parole. Genova (1907), I. G. A. P., già Montorfano e Valcarenghi. 8°. 8 p.

100 **Semester** akademischer Gesang-Verein in Wien. 1858—1908. (Red. i. Auftr. des Festausschusses A. H. v. René Gerber.) Wien, Gerold & Co. in Komm. Lex. 8°. 251 S. m. 1 Fksm. ℳ 3.

**Società** dei concerti: relazione dell' annata 1906—1907 (r. Conservatorio di musica in Parma). Parma (1907), tip. Rossi-Ubaldi. 8°. 30 p.

The peasant **songs** of Great Russia. Collected and transcribed from phonograms by Eugenie Lineff. St. Petersburg: The imperial academy of science. LXI + L + 90 p. 5 s.

**Spanke, J.** Zwei altfranzösische Minnesinger. Die Gedichte Jehan's de Renti u. Oede's de la Couroierie. [Dissert.] Straßburg (1907). 8°. 63 S.

**Spee, Friedr.** Trutznachtigall. Nebst den Liedern aus dem güldenen Tugendbuch desselben Dichters. Nach d. Ausg. v. Klem. Brentano. Krit. neu hrsg. v. Alfons Weinrich. Freiburg i. B., Herder. kl. 8°. XL, 428 S. ℳ 3.



**Stanford, C. V.** Studies and memories. Illust. London, A. Constable & Co. XII, 212 p. 7 s 6 d.

Musikalnaja **Starina** (Musik-Altertum). Sammelbände für Aufsätze und Materialien der Musikgeschichte in Rußland. Bd. 3 u. 4. [In russ. Sprache.] Hrsg. v. Nic. Findeisen. St. Petersburg, Selbstverlag. 8°. 161 S. m. einer Beilage.

**Steinmann, Adf.** Unser sind die Stunden. 25 Jahre Chorverein. 10. Nov. 1883—1908. Dem Chorverein zu Hagenow zur 25 Jahr-Feier gewidmet. Mit e. Anh.: Über Musikpflege bei unseren klass. Dichtern. Hagenow, Schroeder. 8°. 101 S. ℳ 1,20.

**Sutherland, Allan.** Famous hymns of the world. 6 vols. il. New York, F. A. Stokes Co. 12°. Je 50 c.

**Thuren, Hjalmar.** Folkesangen paa Færøerne. [Dänischer Text, mit einem deutschen Auszuge.] Kjøbenhavn, Høst & Sohn. 8°. 337 S. mit vielen Notenbeispielen. Kr. 7,50.

[Folklore Fellows Publication, Northern series, No. 2.]

**Trevor, H.** Royal opera, Covent Garden, Jubilee souvenir. London, Dover street studios. 4°. 1 s.

**Upton, George Putnam.** The standard concert guide; a handbook of the standard symphonies, oratorios, cantatas, and symphonic poems for the concert goer. Chicago, A. C. McClurg & Co. 8°. XVI, 502 p. ports. $ 1,75.

**Upton, G. P.** Musical memories: my recollections of celebrities of the half century 1850—1900. Chicago, ebenda. 8°. 14+17+345 p. illus. $ 2,75.

**Urgiss, Jul.** Wegweiser f. den Opernbesuch. Die wichtigsten Repertoiropern, ihr Inhalt, ihre Entstehg. u. Geschichte u. die Biographien ihrer Komponisten. Berlin, Verlag „Die Sprechmaschine". 8°. III, 183 S. mit Abbildgn. Kart. ℳ 1.

**Vale, Gius.** La schola cantorum del duomo di Gemona ed i suoi maestri. Gemona, tip. G. Toso. 8°. 22 p.

[Per la prima messa del sac. L. Venturini.]

Der **Volksgesang** im Gouvernement Perm. [In russ. Sprache.] Perm, Verlag des Komitat der Pflege der Volksnüchternheit. 8°. 30 S.

**Waddell, James.** History of the Edinburgh choral union. (Printed for the Society by T. & A. Constable.) XII, 320 p. 3 s 6 d.

**Wagner, Richard.** Œuvres en prose de Rich. Wagner, traduites en français; par J. G. Prod'homme et F. Holl. T. II des „Gesammelte Schriften". Paris, Delagrave. 8°. VI, 235 p. fr. 3,50.

**Walden, Herwarth.** Opern-Wegweiser. Personenverzeichnis, Überblick: ganz kurz gef. Inhaltsangabe, zur Geschichte: Lebensbeschreibg. des Tondichters, Entstehg. der Oper, Wissenswertes, Einführg.: genaue Beschreibg. der Handlg. u. der Musik, m. Hinweisen auf die Thementafel am Schluß. Berlin, Schlesinger. kl. 8°. Je ℳ 0,20.

25. Tosca. 26. Tiefland. 27. Die verkaufte Braut. 28. Hänsel u. Gretel. 29. Aida. 30. Rigoletto. 31. Figaro. 32. Zar u. Zimmermann. 33. Fra Diavolo. 34. Marie, die Tochter des Regiments. 35. Hugenotten. 36. Samson und Dalila. 37. Die lustigen Weiber. 38. Der Evangelimann. 39. Das Glöckchen des Eremiten. 40. Rienzi. 41. Parsifal. 42. Hoffmanns Erzählungen. 43. Postillon. 44. Undine. 45. Das Nachtlager in Granada.

**Weber, Carl Maria von.*** Sämtliche Schriften. Krit. Ausg. v. Geo. Kaiser. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. CXXIV, 585 S. m. Bildnis. ℳ 12.

**Wolzogen, Ernst v.** Ansichten u. Aussichten. Ein Erntebuch. Gesammelte Studien über Musik, Literatur u. Theater. Berlin, Fontane & Co. 8°. XVI, 399 S. ℳ 5.

**Wossidlo's, Walther,** Opern-Bibliothek. Führer durch Poesie und Musik. Leipzig, Rühle & Wendling. kl. 8°. Je ℳ 0,20.

105. J. Massenet, Manon. 106. R. Strauß, Salome. 107. E. d'Albert, Tiefland. 108. G. Puccini, die Bohème. 109. G. Puccini, Madame Butterfly.

**Wossidlo's, Walth.,** Operetten-Bibliothek. Fortsetzg. v. Wossidlo's Opern-Bibliothek. Popul. Führer durch Poesie und Musik. Leipzig, Rühle & Wendling. kl. 8°. Je ℳ 0,20.

301. J. Strauß, die Fledermaus. 302. J. Strauß, der Zigeunerbaron. 303. C. Millöcker, Gasparone. 304. C. Millöcker, der Bettelstudent. 305. Fr. Léhar, die lustige Witwe. 306. Osk. Strauß, e. Walzertraum. 307. Joh. Strauß, der lustige Krieg. 308. Rob. Planquette, die Glocken von Corneville. 309. Leo Fall, die Dollarprinzessin.

## V.

## Biographien und Monographien.

**Auber, Daniel Fr. Esprit.**

Auber. Der schwarze Domino .... Neue textl. Bearbeitg. m. Rezitativen v. Hans Loewenfeld. (Gesangstexte m. Benutzg. d. von Lichtensteinschen Übersetzg. Musik zu den Rezit. von E. Band. Textbuch.) Stuttgart, H. Wildt. 8°. 48 S. ℳ 0,50.

**Bach, Johann Sebastian.**

Bach-Jahrbuch s. Abschnitt II.

— Dwelshauvers (?). La passion selon saint Jean de Jean Sébastien Bach. Liége, veuve L. Muraille. kl. 8°. 53 p. fr. 0,50.

— Fest- u. Programmbuch* zum Bach-Fest anläßlich d. Enthüllg. des Bach-Denkmals in Leipzig, 16.—18. Mai 1908. Leipzig (Breitkopf & Härtel). gr. 8°. 174 S. m. 1 Taf. ℳ 1.

— Fest- u. Programmbuch* zum vierten deutschen Bach-Fest in Chemnitz, 3. bis 5. Okt. 1908. (Hrsg. von der neuen Bach-Gesellschaft.) Leipzig (Breitkopf & Härtel.) gr. 8°. 166 S. m. 1 Taf. ℳ 1.

— Gray, A. and S. Taylor. John S. Bach's mass in b minor in Cambridge, 1908. Three papers. London, Macmillan. 8°. 2 s.

**Beethoven, Ludwig van.**

Diehl, Alice M. The life of Beethoven. London, Hodder & Stoughton. 8°. VIII, 376 p. 10 s 6 d.

— Hutschenruyter, Willem. Het Beethovenhuis. Teekeningen naar het ontwerp van H. P. Berlage Nzn. Amsterdam, S. L. van Looy. gr. 8°. 4+93 p. m. 7 pltn. f. 1.

— Kalischer, Alfr. Chr. Beethovens sämtliche Briefe. Kritische Ausgabe mit Erläuterungen. (23.—35. [Schl.-] Lieferung.) Berlin u. Leipzig, Schuster & Loeffler. 8°. Je ℳ 0,60.

[Von der Bandausgabe* erschien ebenda Bd. 4 u. Bd. 5 (Schluß), XVI, 351 S. und XIII, 362 S.

— Kalischer, Alfr. Chr.* Beethoven und seine Zeitgenossen. Beiträge zur Geschichte des Künstlers u. Menschen in 4 Bdn. Bd. 1: Beethoven u. Berlin. Berlin-Leipzig, ebenda. 8°. 385 S. m. 1 Bildnis. ℳ 5.

**Beethoven, Ludwig van.**

La Mara.* Beethovens unsterbliche Geliebte. Das Geheimnis der Gräfin Brunsvik u. ihre Memoiren. Leipzig (1909), Breitkopf & Härtel. 8°. 137 S. m. 1 eingedr. Bildnis, 4 Vollbildern u. 1 Fksm. Kart. ℳ 3.

— Lenz, Wilh. v. Beethoven. Eine Kunststudie. 1. Tl.: Das Leben des Meisters. Neudr. m. Ergänzgn. u. Erläutergn. v. Alfr. Chr. Kalischer. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. VII, 348 S. ℳ 4.

— Lenz, W. de. Beethoven et ses trois styles. Edition nouvelle, par D. Calvocoressi. Paris, Legouix. 8°. fr. 6.

— Prelinger, Fritz. Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe und Aufzeichnungen. Hrsg. u. erläutert. 4. Bd. Nachtrag. Wien (1909), C. W. Stern. 8°. XVI, 378 S. ℳ 5.

— Rau, Heribert. Beethoven: a biographical romance; tr. by S. E. Randolph. Boston, Oliver Ditson Co. 8°. 332 p. $ 1,50.

— Rolland, Romain. Vie de Beethoven. 2ᵉ édit. [Vie des hommes illustres.] Paris, Hachette et Cie. 8°. VIII, 159 p. fr. 2.

— Thayer, Alex. Wheelock.* Ludwig van Beethovens Leben. Auf Grund der hinterlassenen Vorarbeiten u. Materialien weitergeführt v. Herm. Deiters. 5. (Schluß-) Bd. Hrsg. v. Hugo Riemann. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VII, 597 S. ℳ 12.

— Weber, Wilh. Beethovens Missa solemnis. Eine Studie. Neue, durch einen Anhang erweit. Ausg. Leipzig, Leuckart. 8°. 155 S. ℳ 1,50.

— Wolff, Wilh. Missa solemnis .... Analytische Erläuterg. Als Programm hrsg. Tilsit, M. Bergens in Komm. 8°. 44 S. ℳ 0,50.

**Bellini, Vincenzo.**

Gallone, Car. Per l'inaugurazione di una lapide a Vincenzo Bellini sulla facciata della villa Gallone in Moltrasio, 8 settembre 1908: [discorso]. Milano, tip. Stucchi, Ceretti e C. 16°. 16 p.

— Lloyd, William A. C. Vincenzo Bellini. A memoir. London, Sisley. 8°. 232 p. 7 s 6 d.

**Berlioz, Hector.**

Boschot, A.* Un romantique sous Louis Philippe. Hector Berlioz (1831—1842) d'après de nombreux documents inédits. Paris, Plon, Nourrit et Cie. 8°. 679 p. avec ports. f. 5.

— Coquard, Arthur. Berlioz. [Les musiciens célèbres.] Paris, Laurens. 8°. 128 p. fr. 2,50.

— Le livre d'or du centenaire d'Hector Berlioz. Grenoble, impr. Allier frères. Paris, G. Petit, 12, rue Godot-de Mauroi. 4°. VI, 226 p. et planches.
[cf. voriges Jahrbuch S. 127.]

— Maridort, Pierre. La damnation de Faust à Rouen. Les auditions; l'œuvre. Bibliographie, portraits et autographe d'Hector Berlioz. Rouen, impr. Gy. qu 8°. 15 p. 50 c.

— Schrader, Bruno. Berlioz. Musiker-Biographien. 28. Band. [Universal-Bibliothek Nr. 5043.] Leipzig, Reclam. 16°. 117 S. ℳ 0,20.

**Bizet, Georges.**

Bizet, G.* Lettres de Georges Bizet. Impressions de Rome (1857—1860). La commune (1871). Préface de Louis Ganderax. Paris, Calmann-Lévy. 8°. LIII, 334 p. fr. 3,50.

**Boieldieu, François Adrien.**

Lassus, L. Augé de. Boieldieu, biographie critique. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8°. 128 p. et 12 reproductions hors texte.

**Botrel, Théodore.**

Renault, J. Le barde breton Théodore Botrel. Paris, Savaète. 8°. 55 p., portrs.

**Brahms, Johannes.**

Brahms', Johannes, Symphonien u. andere Orchesterwerke. Erläutert v. J. Knorr, H. Riemann, J. Sittard, nebst e. Einleitg.: Johannes Brahms' Leben u. Schaffen von A. Morin. [Meisterführer. Bd. 3.] Berlin, Schlesingersche Buchh. 8°. 158 S. Geb. ℳ 1,80.

— Colles, H. C. Brahms. (Music of the masters.) London, Lane. New York, Brentano's. 8°. X, 168 p. 2 s 6 d.

**Brahms, Johannes.**

Kalbeck, Max.* Johannes Brahms. 2. Bd. 2. Halbbd. 1869—1873. Berlin (1909), Deutsche Brahmsgesellschaft. gr. 8°. VII, S. 289—498 mit 2 Fksms. ℳ 5.

— Krebs, Carl.* Des jungen Kreislers Schatzkästlein. Aussprüche von Dichtern, Philosophen u. Künstlern. Zusammengetragen von Joh. Brahms. Hrsg. von Carl Krebs. Berlin (1909), ebenda. 8°. XIII, 201 S. Kart. ℳ 3,50.

— Moser, Andr.* Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim. [Johannes Brahms Briefwechsel. V. u. VI. Bd.] Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft. 8°. IV, 329 u. 306 S. Je ℳ 4,50.

— Perger, Richard von. Brahms. [Universal-Bibliothek Nr. 5006. Musiker-Biographien. 27. Bd.] Leipzig, Reclam jun. 16°. 87 S. m. Bildnis. ℳ 0,20.

**Bruckner, Anton.**

Bruckner's Symphonien, erläut. m. Notenbeispielen v. Karl Grunsky, Willib. Kähler, Walth. Niemann, Siegfr. Ochs u. Adph. Pochhammer, nebst e. Einleitg.: Bruckner's Leben u. Schaffen v. K. Grunsky. [Meisterführer. Bd. 4.] Berlin, Schlesinger. 8°. 204 S. Geb. ℳ 1,80.

— Pembaur, Josef. Anton Bruckner. Messe (D). Erläutert. Innsbruck, Gross Verl. 8°. ℳ 0,35.

**Bülow, Hans von.**

Bülow, Marie v.* Hans v. Bülow. Briefe u. Schriften. VIII. Bd. Briefe. VII. Bd. Höhepunkt u. Ende. 1886—1894. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XXI, 492 S. m. 2 Bildn. ℳ 6.

**Caccini, Giulio.**

Ehrichs, Alfred.* Giulio Caccini. Inauguraldissertation. Leipzig, Druck v. Hesse & Becker. gr. 8°. 111 S.

**Calzabigi, Ranieri.**

Lazzeri, Ghino.* La vita e l'opera letteraria di Ranieri Calzabigi: saggio critico con appendice e documenti inediti o rari. Città di Castello, S. Lapi. 8°. 220 p., con 1 tav. L. 3,50.

**Chopin, Frédéric.**

Jonson, G. C. Ashton. A handbook to Chopin's works. 2nd ed. London, Reeves. 8°. 6 s.

**Cilèa, Francesco.**
Gloria: dramma lirica....di Arturo Colautti. Musica di Fr. Cilèa: [descrizione artistica]. Milano, Sonzogno. 16°. fig. 22 p. con ritratto.

**Clark, Frederic Horace.**
Zillmann, Paul. Zur Metaphysik des Klavierspiels . . . . nach den Lehren des Frederic Horace Clark s. Abschnitt VIII.

**Cornelius, Peter.**
Sulger-Gebing, Emil. Peter Cornelius als Mensch und Dichter. München, Beck. kl. 8°. V, 129 S. Kart. ℳ 2,50.

**Corneille, Pierre.**
Ecorcheville, Jules.* Corneille et la musique. Paris (1906!), impr. Fortin. gr. 8°. 24 p. et planches. fr. 5.
[Extrait du „Courrier musical".]

**Courtois d'Arras**
s. Abschnitt IV unter Guesnon, A.

**David, Félicien.**
Brancour, René. Félicien David. [Les musiciens célèbres.] Paris, Laurens. 8°. 128 p. fr. 2,50.

**Debussy, Claude.**
Daly, William H. Debussy: a study in modern music. Edinburgh, M. Simpson. 52 p.
— Liebich, Louise *(Mrs. Franz Liebich)*. Claude-Achille Debussy. (Living masters of music.) London, New York, J. Lane. 8°. 6 + 92 p. 3 port. 2 s 6 d.
— Maeterlinck, M. Pelléas and Mélisande; tr. by Erving Winslow, with an introduction by Montrose J. Moses. New York, Crowell & Co. 8°. 14 + 17 + 135 p. $ 1,50.

**Donizetti, Gaetano.**
Bennati, N. Quattro lettere inedite di Gaetano Donizetti e una lettera inedita di Giacomo Meyerbeer; con note. Ferrara, Zuffi.

**Dubois, Théodore.**
Chabrol, abbé E. Les sept paroles du Christ de Th. Dubois, commentaire musical. Nimes, F. Bois. 8°. 11 p.

**Euler, Leonhard.**
Briefwechsel, der, zwischen C. G. J. Jacobi u. P. H. v. Fuss üb. die Herausgabe der Werke L. Eulers. Hrsg., erläut. u. durch e. Abdr. der Fußschen Liste d. Eulerschen Werke ergänzt von Paul Stäckel u. Wilh. Ahrens. Leipzig, Teubner. Lex. 8°. XII, 184 S. m. 1 Bildn. ℳ 8.

**Fantin-Latour.**
Jullien, Adolphe. Fantin-Latour, sa vie et ses amitiés. Lettres inédites et souvenirs personnels. Paris, Laveur. 4°. VIII, 220 p. avec 53 reproductions d'œuvres du maître, 6 autographes et 22 illustrs.
[cf. die Kritik in: Le guide musical, 1908, 839.]

**Franz, Robert.**
Bethge, Rob. Robert Franz. Ein Lebensbild. Vortrag. Halle, Niemeyer. 8°. 30 S. ℳ 0,40.

**Franz von Assisi.**
Gal, Nic. Il cantico di frate Sole, di s. Francesco d'Assisi: conferenza. Roma, tip. dell'istituto Pio IX. 8°. 35 p.
[Con la bibliografia del soggetto.]
— Padovan, Adolfo. I fioretti di s. Francesco e il cantico del sole, con una introduzione di A. P. Sec. ediz., riletta e migliorata. Milano, Hoepli. 16°. XXVI, 300 p. con sei tav. L. 1,50.
[Biblioteca classica hoepliana.]
— Roberto, *p.* da Nove. S. Francesco d'Assisi nell' arte, nella storia e nella chiesa: conferenza. Roma, tip. Sociale. 8°. 32 p.

**Frescobaldi, Gerolamo.**
Bennati, Nando.* Ferrara a Gerolamo Frescobaldi, nel terzo centenario dalla sua prima pubblicazione. Raccolta di scritti. Ferrara, Stab. Tipo-Litografico Ferrarese. 4° fig. VIII, 236 p. con ritratto. L. 10.
— Berenzi, Angelo. Per Gerolamo Frescobaldi, nel III centenario dalla pubblicazione della sua prima opera musicale, 1608—1908. Cremona, Unione tipogr. Cremonese. 8°. 35 p. con ritr.

**Garcia, Manuel.**
Mackinlay, Sterling.* Garcia the centenarian and his time: being a memoir of Manuel Garcia's life and labours for the advancement of music and science. London, Blackwood. 8°. 352 p. 15 s.

**Gerhardt, Paul.**
Gerhardt's, Paul, sämtliche Lieder. Jubiläums-Volksausgabe. 2. Auflage. Zwickau (1907), J. Herrmann. kl. 8°. VI, 346 S. Geb. ℳ 1.
— Gerhardts, Paul, Lieder.... Mit Einführg. in des Dichters Leben u. Singen v. Osk. Brüssau. Volksausgabe. Hamburg, Schloessmann. 8°. 84 S. ℳ 0,60.

**Gerhardt, Paul.**
Kirchner, Johs. Paul Gerhardt. Ein Bild seines Lebens u. Wirkens. [Beiträge zur Literaturgeschichte. Hrsg. v. Herm. Graef. 51. Heft.] Leipzig, Verlag für Literatur, Kunst u. Musik. 8°. 117 S. ℳ 1.

**Girardi, Alexander.**
Nowak, K. F. Alexander Girardi. Sein Leben u. sein Wirken. Berlin, „Concordia". kl. 8°. ℳ 1.

**Giraut de Bornelh.**
Kolsen, Adf. Des Trobadors Giraut de Bornelh sämtliche Lieder. Mit Übersetzg., Kommentar u. Glossar kritisch hrsg. I. Bd. 2. Heft. Halle, Niemeyer. gr. 8°. S. 113 bis 240. ℳ 3.

**Glinka, Michael Iwanowitsch.**
Findeisen, Nic. Mich. Iw. Glinkas gesammelte Briefe. Hrsg. v. N. F. [In russ. Sprache.] St. Petersburg, Verlag der russ. Musik-Zeitung. 8°. IV, 566 S. 2 R. 50 Kop.
— Tschernoff, K. Die Oper „Russlan u. Ludmilla" von M. Glinka. Ästh.-thematische Analyse. [Russ. Text.] Moskau, P. Jurgenson. R. 1.

**Goldoni, Carlo.**
Ciccola, Gius. Carlo Goldoni nella vita e nell' arte: discorso. Roma (1907), scuola tip. Salesiana. 8°. 21 p.
— Maddalena, E. Carlo Goldoni, nel secondo centenario della sua nascita (1707—1907). Trieste, E. Maddalena (G. Caprin.) 8°. 34 p., con ritratto.
— Gobbi, Gino Fr. La vita e l'arte di Carlo Goldoni. Voghera (1907), tip. Riva-Zolla-Bellinzona. 8°. 18 p.
— Martini, Ferdinando. Capolavori di Carlo Goldoni, preceduti da uno studio critico. Firenze, Sansoni. 8°. VI, 461 p. L 6.
— Piazza, Gius. Secondo centenario di Carlo Goldoni, 1707—1907: commemorazione. Cuorgnè (1907), tip. Vassallo. 8°. 41 p.

**Goethe, Wolfgang von.**
Magnette, Paul. Les traducteurs du „Faust" de Goethe en musique. Étude. Lüttich, J. Fromenteau-Olivier.
— Segnitz, Eug. Goethe u. die Oper in Weimar s. Abschnitt IV unter Magazin, musikalisches.

**Grieg, Edvard.**
Finck, Henry T.* Edvard Grieg. In deutscher Übertragg. hrsg. m. e. Vorwort, vielen Zusätzen u. e. Nachtrag versehen v. Arth. Laser. Stuttgart, Grüninger. 8°. XV, 204 S. m. 17 Taf. ℳ 3.
— Findeisen, Nic. Edvard Grieg. Biographische Skizze. [In russ. Sprache.] St. Petersburg, W. Bessel & Co. 8°. 55 + VIII S. mit Portr. 60 Kop.
— Lee, E. Markham. Grieg. (Miniature ser. of musicians.) London, Bell. 12°. 80 p. 1 s.
— Schjelderup, Gerhard u. Walter Niemann.* Edvard Grieg. Biographie und Würdigung seiner Werke. Leipzig, C. F. Peters. 8°. V, 201 S. m. 2 Abbildgn., 11 Taf. u. 2 Fksms. ℳ 6.
[Edition Peters Nr. 8206.]

**Guarini, G. B.**
Olschki, L.* G. B. Guarinis Pastor fido s. Abschnitt III.

**Günther, Johann Christian.**
Hoffmann, Adalb. Johann Christian Günthers Schulzeit u. Liebesfrühling. Ein Beitrag z. Lebensbilde d. Dichters. [Aus „Wanderer im Riesengeb."] Jauer, Hellmann. 8°. 43 S. ℳ 1.

**Händel, Georg Friedrich.**
Robinson, P. Handel and his orbit. London, Sherratt & Hughes. XI, 223 p. 5 s.
— Volbach, Fritz. Georg Friedr. Händel. 2., verm. u. verb. Aufl. [Berühmte Musiker, hrsg. v. H. Reimann. Bd. II.] Berlin (1907), Harmonie. Lex. 8°. VIII, 95 S. m. Illustr. ℳ 4.

**Havingha, Gerardus.**
Enschedé, J. W. Gerardus Havingha en het orgel in de Groote-of Sint-Laurenskerk te Alkmaar. (Overdruk uit het „Tijdschrift der Vereeniging voor Noord-Nederlandsche muziekgeschiedenis". Dl. VIII.) Amsterdam, Joh. Müller. 4°. 84 p., m. 2 uitsl. pltn. f. 2.

**Haydn, Joseph.**
Brenet, Michel. Haydn. (Les maîtres de la musique.) Paris (1909), Alcan. 8°. 212 p. avec musique. fr. 3,50.
— Runciman, John F. Haydn. London, Bell & Sons. VIII, 91 p. 1 s.

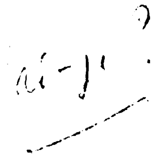
**Hellmesberger.**
Barthlmé, Ant. Vom alten Hellmesberger. Komische Aussprüche u. Anekdoten, gesammelt u. hrsg. Wien, C. Konegen. kl. 8°. XI, 99 S. m. Portr. ℳ 1,70.

**Hoffmann, E. T. A.**
Sakheim, Arth. E. T. A. Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit u. seinen Werken. Leipzig, Haessel. 8°. X, 291 S. m. 2 Taf. ℳ 6.
— Schmidt, Karl. 100 Jahre Bamberger Theater s. vorigen Abschnitt.
— Siebert, Wilh. Heinrich Heines Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann. [Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. v. Ernst Elster. Nr. 7.] Marburg, Elwert's Verl. gr. 8°. VIII, 109 S. ℳ 2,80.

**Jaques-Dalcroze.**
Steger, J. Die Methode Jaques-Dalcroze s. Abschnitt VII.

**Indy, Vincent d'**
El Foraster, acciò musical .... Traducciò aplicada a la música per Joaquim Pena. Barcelona, A. Verdaguer.

**Joachim, Joseph.**
Moser, Andr.* Joh. Brahms im Briefwechsel m. Joseph Joachim. s. Brahms, Johannes.
— Moser, Hans Joach. Joseph Joachim. [Neujahrsblatt, 96., der allgem. Musikgesellschaft in Zürich 1908.] Zürich, Hug & Co. in Komm. Lex. 8°. 51 S. m. 2 Bildnis-Taf. ℳ 2,40.

**Jommelli, Niccolo.**

Abert, Hermann..* Niccolo Jommelli als Opernkomponist. Mit e. Biographie. Halle, Niemeyer. gr. 8°. VII, 461 u. 64 S. Notenbeispiele m. 1 Bildnis. ℳ 20.

**Karg-Elert, Sigfrid.**
Kompositions-Verzeichnis s. Abschnitt I.

**Kinkel, Johanna.**
Schulte, J. F. Johanna Kinkel. Nach ihren Briefen u. Erinnerungsblättern. Zum 50. Todestage Johanna Kinkels. Münster, Schöningh. gr. 8°. VIII, 135 S. ℳ 2.

**Koch, Fr. E.**
Höhne, W. Die deutsche Tanne. Ein Idyll v. Fr. E. Koch. Op. 30. Thematischer Führer. Leipzig, Kahnt Nachf. kl. 8°. ℳ 0,10.

**Kretschmer, Edmund.**
Schmid, Otto. Edmund Kretschmer. Sein Leben, Schaffen u. Wirken. Dresden, E. H. Meyer.

**Lasso, Orlando di.**
Berlière, Ursmer. Roland de Lassus. [Mons (1906!), impr. Dequesne-Masquillier. 8°. 3 p.
[Extrait des Annales du cercle archéologique de Mons.]

**Liszt, Franz.**
Göllerich, Aug. Franz Liszt. Sonderausg. der v. Rich. Strauß hrsg. Sammlg. „Die Musik". Berlin, Marquardt & Co. gr. 8°. XI, 332 u. Musikbeilagen. 20+7 S. m. 29 Taf. u. 5 Fksm. ℳ 9.
— Kapp, Jul. Rich. Wagner u. Franz Liszt s. unter Wagner, Richard.
— La Mara.* Fr. Liszt u. Carl Alexander, Großherzog v. Sachsen. Briefwechsel. Hrsg. v. L. M. Leipzig (1909), Breitkopf & Härtel. 8°. XV, 217 S. m. 2 Bildnissen. ℳ 5.
— Münzer, Georg. Kleine Konzertführer durch die Werke Fr. Liszts s. Abschnitt IV unter Konzertführer, Kleiner.

**Ludwig, Moritz.**
Prosch, F. Nekrolog: Musikdirektor Moritz Ludwig. Progr. Weidenau 1907. 4°. 3 S.

**Lüthi, Johann.**
Gassmann, A. L. Das Rigilied: „Vo Luzern uf Wäggis zue". Seine Entstehg. u. Verbreitg. Nebst biograph. Notizen u. e. Anh. weiterer Schöpfgn. des Verf.: Musikus Johann Lüthi von Oberbuchsiten, Kanton Solothurn. Luzern, Haag. 8°. XI, 83 S. m. 2 Taf. ℳ 2.

**MacDowell, Edward Alexander.**
MacDowell, E. A. Verses. Boston, New-York [etc.] A. P. Schmidt. 8°. 59 p. port.

**Mahler, Gustav.**
Stefan, Paul. Gustav Mahlers Erbe s. Abschnitt IX.

**Massenet, Jules.**
Erodiade, di J. Massenet al teatro Sociale di Treviso, ottobre—novembre 1907: [numero unico.] Treviso (1907), tip. Longo. 4° fig. 32 p. 25 c.

**Membrée, Edmond.**

Mention, Léon. Un compositeur valenciennois: Edmond Membrée, 1820—1882. Paris, Fischbacher. 8°. 88 p. avec portr., grav. et autographe.

**Mendelssohn-Bartholdy, Felix.**

Hartogh, Jacques. Felix Mendelssohn Bartholdy en zijne werken. Uitgegeven bij gelegenheid van de herdenking van zijn 100en geboortedag op 3 Februari 1909. Leiden, A. W. Sijthoff. gr. 8°. X, 368 p., m. afb. in den tekst, 5 facsim. en 1 portr. f. 3.



— Hensel, S. Die Familie Mendelssohn 1729—1847. Nach Briefen u. Tagebüchern. 15. Aufl. 2 Bde. Berlin, B. Behrs Verl. 8°. XVII, 455 u. VII, 483 u. XII S. m. Bildnis. ℳ 6.

— Klingemann, Karl.* Felix Mendelssohn-Bartholdy's Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London. Hrsg. u. eingeleitet von K. K. Essen (1909), Baedeker. Lex. 8°. XII, 371 S. nebst 7 Bildnissen, Tafeln u. Fksms. Geb. ℳ 6.

— Stœcklin, Paul de. Mendelssohn. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8°. 127 p. avec grav. autographe et facsimilé.

**Metastasio, Pietro.**

Metastasio, P. Drammi scelti, cantate e canzonette, con prefaz. e commento del prof. A. Scuppa. Milano, Soc. editr. Dante Alighieri di Albrighi, Segati e C. 16°. 382 p. L. 3.

**Meyerbeer, Giacomo.**

Bennati, N. s. unter Donizetti, Gaetano.

**Monsigny, Pierre Alexandre.**

Pougin, Arthur.* Monsigny et son temps: l'Opéra-comique et la comédie italienne; les auteurs, les compositeurs, les chanteurs. Paris, Fischbacher. 8°. 254 p., fig.

[Als Artikelserie veröffentlicht in „Le Ménestrel" 1907. S. 89 ff.]

**Moussorgski, Modeste P.**

Alheim, Marie-Olénine d'. Le legs de Moussorgski. Paris, E. Rey. 16°. fr. 2,50.

— Calvocoressi, M.-D. Moussorgski. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°.

**Mozart, Wolfgang Amadeus.**

Engl, Joh. Ev.* 27. Jahresbericht der internationalen Stiftung: Mozarteum in Salzburg 1907. Verfaßt u. vorgetragen bei dem XXVII. Mozarttage am 15. II. 1908 von J. E. E. Salzburg, Selbstverlag der internat. Stiftung: Mozarteum. Lex. 8°. 49 S. ℳ 0,75.

— Jahresbericht, 19.,* d. Mozart-Gemeinde pro 1907. Vorgetragen u. genehmigt bei dem am 7. III. 1908 abgeh. Mozarttage. Salzburg, ebenda. Lex. 8°. 82 S. ℳ 0,75.

— Mitteilungen* für die Mozart-Gemeinde in Berlin. Hrsg. von Rudolph Genée. 25. Heft. III. Folge. Heft 3, 4. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. 8°. Je ℳ 1,50.

3. Heft. S. 69—88 u. Musikbeil. 20 S. — 4. Heft. S. 91—112 u. 7 S. Musikbeil.

— Mörike, Eduard. Mozart auf der Reise nach Prag. Hrsg. von der freien Lehrervereinigung für Kunstpflege zu Berlin. [Schaffstein's Volksbücher für die Jugend. 67. Bd.] Köln, H. & F. Schaffstein. 8°. 68 S. ℳ 1,20.

— Mörike, Eduard. Mozart auf der Reise nach Prag. Für die Jugend gesichtet u. mit einem Geleitwort hrsg. v. Dora Siegl. [Pichler's Jugendbücherei. Bd. 49.] Wien, A. Pichler's Wwe. & Sohn. kl. 8°. 96 S. m. 1 Portr. u. 3 Vollbildern. Geb. ℳ 1.

— Mörike, Eduard. Mozart auf der Reise nach Prag. Erzählung. In vereinfachter deutsch. Stenographie, Einigungssyst. Stolze-Schrey. Berlin (1907), Frz. Schulze. 8°. 72 S. Geb. ℳ 1,25.

— Gebhardi, O. Die Zauberflöte — ein modernes Mysterium. Lorch (1907), K. Rohm. gr. 8°. 23 S. ℳ 0,30.

— Pfordten, Herm. Frhr. v. der. Mozart. [Wissenschaft u. Bildg. Einzeldarstellungen aus allen Gebieten d. Wissens. Hrsg. v. Paul Herre. Bd. 41.] Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. VIII, 151 S. m. 1 Portr. v. Doris Stock. ℳ 1.

— Storck, Karl.* Mozart. Sein Leben u. Schaffen. Mit einem Bildnis u. 2 Schriftproben. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. 8°. VII, 553 S. ℳ 6,50.

— Tottmann, Albert. Mozarts Zauberflöte s. vorigen Abschnitt, Magazin, musikalisches.

**Mozart, Wolfgang Amadeus.**
Wilder, Victor. Mozart the story of his life as man and artist; translat. by L. Liebich. 2 vols. With 23 portrs. and facsim. London, Reeves. 8°. Geb. 10 s.

**Nägeli, Hans Georg.**
Löbmann, Hugo.* Die „Gesangbildungslehre... von ... H. G. Nägeli s. Abschn. VII.

**Nicolai, Philipp.**
Hübner, Heinrich. Philipp Nicolai, ein Sänger, Tröster und Wächter der luther. Kirche. Elberfeld, Luther. Bücherverein. 8°. 124 S. m. Abbildgn. ℳ 1,25.

**Offenbach, Jacques.**
Chop, Max. J. Offenbach. Hoffmanns Erzählungen s. vorigen Abschnitt unter Erläuterungen.

**Paganini, Niccolò.**
Stratton, Stephen Samuel. ... Nicolo Paganini: his life and work. ... With 27 illustrations. („The Strad" libr., no. XVII) London, „The Strad" office; New York, C. Scribner's sons (1907). 8°. 5+205 p. front., illus. plates, ports. $ 2.

**Paisiello, Giovanni.**
Pupino, Carbonelli Gius. Paisiello: conferenza. Napoli, tip. Tocco. 16°. 71 p. con ritr.

**Petrella, Enrico.**
Guardione, F. Di Enrico Petrella e della traslazione della salma da Genova a Palermo. Palermo, tip. Castellana e Sanzo.

**Pfeiffer, Michael Traugott.**
Löbmann, H.* Die Gesangbildungslehre ... von Michael Traug. Pfeiffer s. Abschnitt VII.

**Platania, Pietro.**
Guardione, Fr. Pietro Platania. Ricordo. Estratto dai Rendiconti e Memorie della R. Accad. di scienze, lett. e arti degli Zelanti di Acireale, serie 3a, vol. III—VI. Acireale (?), tip. Orario delle ferrovie.
[cf. Rivista mus. italiana XV, 418.]

**Pons de Chapteuil.**
Fabre, C. Le troubadour Pons de Chapteuil, quelques remarques sur sa vie et sur l'esprit de ses poèmes. Le Puy, impr. Peyriller, Rouchon et Gamon. 8°. 29 p.
[Extrait des „Mémoires de la société agricole et scientifique de la Haute-Loire. t. XIV.]

**Possart, Ernst von.**
Wagenmann (?). Ernst von Possart, ein Stimmbildner? Berlin-Steglitz, Verlag Kraft u. Schönheit. 8°. 30 S. ℳ 1.

**Proske, Karl.**
Weinmann, Karl. Karl Proske s. vorigen Abschnitt unter: Sammlung „Kirchenmusik".

**Rameau, Jean Philipp.**
Laloy, Louis.* Rameau. [Les maîtres de la musique.] Paris, Alcan. 8°. 252 p. fr. 3,50.
— Laurencie, Lionel de la. Rameau, biographie critique. (Les musiciens célèbres). Paris, Laurens. 8°. 128 p. et 12 reproductions hors texte.
— Laurencie, Lionel de la.* Quelques documents sur J. P. Rameau et sa famille. Paris (1907), impr. Fortin. gr. 8°. 78 p. avec planches et ports.

**Reger, Max.**
Leichtentritt, H. Sinfonietta. Serenade, Variationen op. 100 s. Abschnitt IV unter Konzertführer.

**Reisenauer, Alfred.**
Schwerin, Gräfin Josephine.* Erinnerungen an Alfred Reisenauer. Königsberg (1909), Gräfe & Unzer. 8°. 63 S. m. Bildnis. ℳ 1,40.

**Rheinberger, Josef.**
Molitor, Raphael.* Josef Rheinberger und seine Kompositionen für die Orgel. Dem Andenken des verewigten Meisters gewidmet. Leipzig, Forberg. gr. 8°. 23 S.
[Gratisbeilage zum Musikal. Wochenblatt 1908. Nr. 13.]

**Rigaut de Barbezieux.**
Anglade, J. Le troubadour Rigaut de Barbezieux. La Rochelle, impr. Noël Texier et fils. 8°. 20 p.
[Publication de la „Société des archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis.]

**Rimsky-Korsakoff, Nic. Andrejewitsch.**
Findeisen, Nic. Nic. Andrejewitsch Rimsky-Korsakoff. Biograph. Skizze. [In russ. Sprache.] St. Petersburg, W. Bessel & Co. 8°. 97+VII S. 3 Portrs. 1 R.
— Jastrebtzew, W. N. A. Rimsky-Korsakoff. Sein Leben u. Schaffen. [Russ. Text.] Moskau, P. Jurgenson. 30 Kop.

**Rousseau, Jean Jacques.**
Buffenoir, H. Causeries familières sur Jean-Jacques Rousseau à propos du monument d'Ermenonville. I. Rousseau et la haute société de son temps. II. J.-J. Rousseau et les femmes. III. Les derniers jours de J.-J. Rousseau. Paris, aux bureaux de l'Athénée. 8°. 44 p. fr. 1.

**Schein, Johann Hermann.**
Prüfer, Arthur.* Joh. Hermann Schein u. das weltliche deutsche Lied des 17. Jahrh. m. e. Anhge.: Schein's Stellg. zur Instrumentalmusik. [Publikationen d. internat. Musikgesellsch. Beihefte. II. Folge. 7. Heft.] Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VII, 96 S. ℳ 3.

**Schiller, Friedrich von.**
Knudsen, Hans. Schiller u. die Musik. (Greifswalder Dissertation). Greifswald, Druckerei J. Abel. 8°. 82 S.

**Schubart, Chr. Fr. Daniel.**
Klob, Karl Maria. Schubart. Ein deutsches Dichter- u. Kulturbild. Ulm, Kerler. 8°. 423 S. m. Abbildgn. u. 1 Bildnis. ℳ 4.

**Schubert, Franz.**
Bourgault-Ducoudray, L.-A. Schubert, biographie critique. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8°. 128 p. et 12 reproductions hors texte.

**Schumann, Clara.**
Litzmann, Berthold.* Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern u. Briefen. 3. [Schl.] Bd. Clara Schumann u. ihre Freunde, 1856-96. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VII, 642 S. m. 2 Bildnissen. ℳ 10.

**Schumann, Robert.**
Passagni, Leandro. Roberto Schumann ed i suoi consigli ai giovani studiosi di musica. Sesto S. Giovanni, A. Pigna. 16°. 32 p. L. 0,50.

**Smareglia, Antonio.**
Tomicich, Hugo. Führer durch Smareglia's Istrianische Hochzeit. Triest, Schmidl & Co. gr. 8°. 28 S. ℳ 0,50.

**Steinhäuser, Karl.**
Steinhäuser, Wilh. Aus dem Leben v. Karl Steinhäuser, weiland Hauptlehrer, Organist u. Kgl. Musikdirector in Mühlhausen i. Thür. Beitrag zu e. Zeitbilde des musikal. Lebens v. Thüringen, insbesondere v. Mühlhausen i. Th. 1823—1903. Mühlhausen i/Th. (Hey). gr. 8°. 215 u. V S. m. 10 Taf. ℳ 3.

**Stradivari, Antonio.**
Hill, W.-H., A.-F. Hill et A.-E. Hill. Antoine Stradivarius, sa vie et son œuvre; trad. de l'anglais par MM. Reynold et Cézard, avec une introd. de M. Camille Barrère. Londres, W.-E. Hill et fils, Paris, Fischbacher. Lex. 8°. 315 p.

**Strauß, Richard.**
Batka, Rich. Richard Strauß. [Persönlichkeiten. Illustr. Essays üb. führ. Geister unserer Tage. Hrsg. u. Red.: Willy Leven. Heft 16.] Charlottenburg, Virgil-Verlag. gr. 8°. 30 S. ℳ 0,30.

— Kufferath, Maurice. Salomé. Poème d'Oscar Wilde. Musique de R. Str. Bruxelles, Schott frères. kl. 8°. 111 p., grav. fr. 2,50.

— Newman, Ernest. Richard Strauß; with a personal note by Alfred Kalisch. (Living masters of music.) London, New York, Lane. 8°. XXI, 144 p. 2 s. 6 d.

— Schanzer, Ottone. H. v. Hofmannsthal. Elettra... Unica versione metrica italiana autorizzata. Milano, f.lli Treves. 16°. 100 p.

— Strauß, Richard, Symphonien u. Tondichtungen. Erläut. v. G. Brecher, A. Hahn, W. Klatte, W. Mauke, A. Schattmann, H. Teibler, H. Walden, nebst e. Einleitg.: Rich. Strauß' Leben u. Schaffen. Hrsg. v. Herwarth Walden. [Meisterführer. Bd. 6.] Berlin, Schlesinger. 8°. XV, 180 S. Geb. ℳ 1,80.

— Salome.* Drama in 1 Aufzuge nach Osc. Wilde's gleichnam. Dichtg. in deutsch. Übersetzg. v. Hedw. Lachmann. Musik v. S. Textbuch m. Angabe der Leitmotive, der führenden Orchesterinstrum., der betreff. Seitenzahlen in Partit. u. Klav.-Auszug sowie Hinzufügg. v. Notenbeispielen im Anh. Hrsg. v. Otto Taubmann. Berlin, Fürstner. kl. 8°. 59 S. ℳ 1.

— Wilde, Oscar. Salomè: tragedia. Traduz. italiana a cura di G. Vannicola. Roma, Lux. 16°. XVI, 120 p. L. 2.

— Wilde. Salomé, drama . . . traducció catalana de Joaquim Pena. Barcelona.

— Salome-Parodie. Handlung in 1 Aufzuge nach dem gleichnam. Werke v. O. Wilde u. R. Strauß von V. v. K. Mannheim, H. Haas. 8°. 14 S. ℳ 0,75.

**Sullivan, Arthur.**
Findon, B. W. Sir Arthur Sullivan and his operas. London, Sisley. 8°. 206 p. 1 s.

**Suppé, Franz von.**
Boccaccio; or the prince of Palermo... with English translation and adaptation by Dexter Smith. Boston, Oliver Ditson Co. 8°. 64 p. $ 2.

**Terradellas, Domenico.**
Carreras i Bulbena, Josep Rafel. Domenech Terradellas compositor de la XVIII centuria. [Estudis biogràfichs y crítichs de Catalans illustres.] Barcelona, imprempta de Fr. X. Altès.

**Tschaikowsky, Peter Iljitsch.**
Newmarch, Rosa. Tchaikovsky, his life and works. With extracts from his writings and the diary of his tour abroad in 1888. Edit.... by Edwin Evans. London, Reeves. 8°. 434 p. 7 s. 6 d.

— Tchaikovsky, Modeste. The life and letters of Peter Ilich Tchaikovsky. Edit. from the Russian, with intro. by Rosa Newmarch. London, Lane. 8°. 798 p. 7 s. 6 d.

**Verdi, Giuseppe.**
Consolaro, Mario. Discorso commemorativo sulla vita e opere di G. Verdi, nel VII anniversario della sua morte. Milano, Unione tipografica. 16°. 16 p.

— Gutiérrez, A. G. El trovador; ed. with notes and vocabulary. Boston, Heath. 40 c.
[Die Quelle für den Text der Verdischen Oper.]

**Vestris.**
Capon, G. Les Vestris s. Abschn. IV.

**Wagner, Richard.**
Armour, Margaret. The fall of the nibelungs. (Everyman's libr.) London, Dent. 12°. 254 p. 1 s.

— Batka, Rich. Wieland der Schmied. Ein Richard-Wagner-Festspiel f. Gedenkfeiern. Prag, Taussig & Taussig. kl. 8°. 31 S. ℳ 0,90.

— Braune, Hugo L. Rich. Wagner's Bühnenwerke in Bildern dargestellt. Lohengrin. [Dasselbe.] Parsifal. Leipzig, C. F. W. Siegel. 36,5×30 cm. Je 10 Bl. u. Titelbl. Je ℳ 3.

**Wagner, Richard.**
Broesel, Wilh.* Die Darstellg. des Evchen in den Meistersingern von R. Wagner 1. im Kgl. Opernhause zu Berlin, 2. im Kgl. Opernh. zu Dresden, 3. im großherzogl. Hoftheater zu Weimar, 4. im Stadttheater zu Leipzig mit Seitenblick auf Sachs u. Beckmesser. Delitzsch, eigener Verlag. 8°. 38 S. ℳ 0,30.

— Bürkner, Rich. Richard Wagner. Sein Leben u. seine Werke. 3. Aufl. Jena, Costenoble. gr. 8°. XII, 324 S. m. 1 Bildnis u. Fksm. ℳ 2,80.

— Ceccherelli, G. (Renato di Challant.) Aspettando la prima di *Tristano e Isotta.* Parma, tip. A. Zerbini. 16°. 7 p.

— Chamberlain, H. Stewart. Das Drama Rich. Wagners. Eine Anregg. 3. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VIII, 150 S. ℳ 3.

— Chamberlain, H. St. R. Wagner an Ferdinand Präger. 2., neu durchges. Aufl. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. 188 S.

— Clausetti, Carlo. Tristano e Isotta di R. Wagner: notizie e documenti raccolti da C. C., in occasione della *prima* dell' opera al r. teatro S. Carlo di Napoli. Napoli, G. Ricordi e C. 4°. fig. IV, 59 p. c. 8 tav. L 1.

— Dauriac, Lionel. Le musicien-poète Richard Wagner. Etude de psychologie musicale suivie d'une bibliographie raisonnée des ouvrages consultés. Paris, Fischbacher. 8°. XI, 333 S.

— Dienstl, M. Richard Wagner und Polen. [Poln. Text.] Lemberg (1907), Altenberg; Warschau, Wende & Co. 8°. 46 S.

— Dienstl, M. Rich. Wagner: Oper und Drama. Tl. I. Übersetzt ins Polnische und eingeleitet von M. D. Ebenda (1907).
[Angezeigt in der Zeitschr. d. I. M. G. IX, 325.]

— Ellis, William Ashton. The life of Richard Wagner. Vol VI. 1855 to 1859. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. 8°. X, 472 p. 16 s.

— Elster, Ernst. Tannhäuser in Geschichte, Sage u. Dichtg. Ein Vortrag. [Veröffentlichgn. der Abteilg. f. Literat. d. deutsch. Gesellsch. f. Kunst u. Wissenschaft zu Bromberg. Heft 3.] Bromberg, Mittler. gr. 8°. VI, 35 S. ℳ 0,60.

**Wagner, Richard.**

Glasenapp, Carl Fr. Das Leben Richard Wagners, in 6 Büchern dargestellt. 4., durchges. und ergänzte Ausg. 4. Bd. (1864—1872.) Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XV, 463 S. m. 1 Bildnis. ℳ 7,50.

— Gorter, Rich. Dem lebendigsten Toten. Eine Erinnerungsschrift z. Rich. Wagners 25. Todestag. 13. II. 1883—13. II. 1908. Hannover, A. Nagel in Komm. gr. 8°. 35 S. ℳ 1,20.

— Hadden, J. Cuthbert. The operas of Wagner, their plots, music and history. London, Jack. 8°. 254 p. il. 6 s.

— Hertel, Eug. Das Transcendentale in Rich. Wagners Dichtungen. 2. Aufl. Regensburg, Verlagsanstalt vorm. G. J. Manz. kl. 8°. 34 S. ℳ 0,50.

— Jolanda, (?). Le donne dei poemi di Wagner. 2ª ediz., con preludio di Corrado Ricci e un' ode alcaica di A. Rocchi. Milano, Solmi. 16°. XI, 109 p. L. 2,50.

— Kapp, Jul. Richard Wagner u. Franz Liszt. Eine Freundschaft. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. 204 S. ℳ 2,50.

— Kienzl, Wilhelm. Richard Wagner. (Die Gesamtkunst d. XIX. Jahrh.) Durchges. u. verm. Aufl. 6. u. 7. Taus. [Weltgeschichte in Karakterbildern, hrsg. v. Frz. Kampers, S. Merkle u. M. Spahn.] V. Abtlg. Die neueste Zeit. München. Mainz, Kirchheim & Co. Lex. 8°. 147 S. m. 1 Beil. u. 93 Abbildgn. Kart. ℳ 4.

— Klampfl, Eduard. Richard Wagners „Parsifal" u. seine Bayreuther Darsteller. Wien, Huber & Lahme Nachf. 8°. 102 S. m. Abbildgn. ℳ 2.

— Kloss, Erich. Richard Wagner in seinen Briefen. Hrsg. v. E. K. [Bücher d. Weisheit u. Schönheit, hrsg. v. J. E. Frhr. v. Grotthuss.] Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. 8°. V, 144 S. m. Bildnis. Geb. ℳ 2,50.

— Kloss, Erich. Rich. Wagner üb. „Lohengrin". Aussprüche des Meisters üb. sein Werk. Zusammengestellt v. K. [Aus: „Richard Wagner-Jahrbuch".] Berlin, Paetel. gr. 8°. 59 S. ℳ 0,70.

— Kloss, Erich. Wagner-Anekdoten. Aus den besten Quellen geschöpft. 1.—3. Taus. Berlin, Schuster & Loeffler. kl. 8°. 128 S. ℳ 1,50.

**Wagner, Richard.**

— Kloss, Erich.* Rich. Wagner an seine Künstler. 2. Bd. der „Bayreuther Briefe" (1872—1883). Hrsg. v. E. K. Berlin, ebenda. 8°. XXIV, 414 S. ℳ 5.

— Kraft, Ottok. v. Die Liebe in Rich. Wagner's Musikdramen. Leipzig, Verl. f. Liter., Kunst u. Musik. ℳ 1.

— Maud, Constance Elizabeth. Wagner's heroines. Illustrated. 3d ed. London, E. Arnold. 8°. 285 p. illus. 6 pl.

Neitzel, Otto. Der Führer durch die Oper des Theaters der Gegenwart, Text, Musik u. Szene erläuternd. I. Bd. Deutsche Opern. 3. Abtlg. Rich. Wagners Opern. 4. Aufl. Stuttgart, Cotta Nachf. 8°. V, 332 S. ℳ 4.

— Neumann, Angelo. Personal recollections of Wagner; tr. from the 4th German ed. by Edith Livermore. New York, H. Holt and co. gr. 8°. IV, 339 p. front., ports., facsim. $ 2,50.

— Petrucci, Gualtiero. Lettere di Ricc. Wagner ai suoi amici; l'origine dei *maestri cantori:* alcune lettere inedite o sconosciute. Milano, A. Solmi. 8°. XIII, 268 p. L 3.

— Petrucci, G. Il sentimento religioso nell' opera di R. Wagner. Ebenda. 16°. 32 p. L. 0,60.

— Pfordten, Herm. Frhr. v. d. Handlung u. Dichtg. der Bühnenwerke Rich. Wagners, nach ihren Grundlagen in Sage u. Geschichte dargestellt. Der Buchausg. 4. durchgeseh. Aufl. Berlin, Trowitzsch & Sohn. 8°. VII, 356 S. Geb. ℳ 6.

— Prod'homme, J.-G. Œuvres en prose de Rich. Wagner, traduites en français s. vor. Abschn. unter Wagner, Rich.

— Robarts, Edith. Richard Wagner. (Biography books.) London, Sisley. 12°. 6 d.

— Robert, Gustave. Philosophie et drame. Essai d'une explication des drames wagnériens. Paris, Plon-Nourrit & Cie. 8°. fr. 3,50.

— Röckl, S. What does R. Wagner relate concerning the origin of his musical composition of The ring of the nibelungs? Compiled from epistolary utterances of the master. Transl. by C. de C. Parrish. London, Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 27 p. 1 s.

**Wagner, Richard.**

Röckl, S. u. E. W. Engel. Rich. Wagners Leben u. Werke im Bilde s. Abschnitt II.

— Schjelderup, Gerhard. Richard Wagner, hans liv og værken. (In 28 Lieferungen mit vielen Illustrationen.) [Dänischer Text.] Kopenhagen, Gyldendal. Je Kr. 0,35.

— Shaw, Bernard. Ein Wagner-Brevier. Kommentar zum „Ring des Nibelungen", Deutsch v. S. Trebitsch. 2. Aufl. Berlin, S. Fischer.

— Swiridenko, S. Rich. Wagners „Ring des Nibelungen". Populäre Darstellg. der Trilogie. 2. Aufl. [In russ. Sprache.] St. Petersburg, Selbstverlag. 8°. 81 S. 60 Kop.

— Tschudi, Clara. Ludwig the second king of Bavaria; tr. from the Norwegian by Ethel H. Hearn. London, Swan Sonnenshein & Co. 8°. 265 p.

— Wagners, Richard,* photographische Bildnisse. Mit e. Vorwort v. A. Vanselow. München, Bruckmann. 8°. 34 Taf. m. X S. Text. Geb. ℳ 3.

— Wagner, Rich., an Ferdinand Praeger. 2., neu durchges. Aufl. Hrsg. m. krit. Anh. v. Houston Stewart Chamberlain. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. 188 S. ℳ 2.

— Wagner, Richard,* an Minna Wagner. 2 Bde. 1.—2. Aufl. Berlin u. Leipzig, Schuster & Loeffler. Lex. 8°. 323 S. u. 319 S. mit je 1 Portr. ℳ 8.

— Wagner, Rich., an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe 1853—1871. 31.–33. durchges. Aufl. Berlin, A. Duncker. gr. 8°. Je XXXVI, 367 S. m. 4 Taf. u. 3 Fksms. ℳ 5.

— Wagner, Rich., an Eliza Wille. 15 Briefe des Meisters nebst Erinnergn. u. Erläutergn. v. Eliza Wille. (Neue [Titel-] Ausg. v. „W., 15 Briefe".) Berlin, Schuster & Loeffler. [1894] 1908. 8°. 163 S. Geb. ℳ 3. — [Dasselbe] 2. Aufl., hrsg. v. Wolfgang Golther. Ebenda. 8°. XI, 130 S. ℳ 2.

— Wagner, Rich. Kunst und Revolution. Ins Russische übersetzt. St. Petersburg, S. Großmann. 8°. 48 S. 40 Kop.

— Wagner, Rich. Das Judentum in der Musik. Ins Russische übersetzt. St. Petersburg, ebenda. 8°. 32 S. 25 Kop.

**Wagner, Richard.**

Wagner, Ricc. I maestri cantori di Norimberga . . . Versione ritmica . . . di A. Zanardini. Milano, Pavesi. 16°. 70 p. L. 0,50.

— Walter, W. Populäre Analyse des Musikdramas „Tristan und Isolde" von R. Wagner. Mit 48 Notenbeispielen. [Russ. Text.] Moskau, P. Jurgenson. 30 Kop.

— Wheelock, Elizabeth Marian. Stories of Wagner operas told for children. Indianapolis (1907), The Bobbs-Merrill Co. 8°. 3+208 p. $ 1,25.

— Wegweiser, praktischer, f. Besucher der Bayreuther Festspiele 1908. Bayreuth, Niehrenheim. kl. 8°. 213 S. m. Taf. u. 1 farb. Plan. ℳ 2.

— Wolzogen, Hans v. Aus Rich. Wagners Geisteswelt. Neue Wagneriana u. Verwandtes. Berlin, Schuster & Loeffler. 8°. 322 S. ℳ 4.

**Wagner, Siegfried.**

Trübner, Wilh. Über Dichtung u. Musik v. Siegfr. Wagners Sternengebot. [Aus: „Balt. Blätter f. Musik".] Hrsg. v. Carl Waack. Riga, W. Mellin & Co. gr. 8°. 75 S. ℳ 1,50.

**Weber, Carl Maria von.**

Weber, C. M. v. Sämtliche Schriften s. Abschnitt IV.

— Zampieri, Giusto. Di Carlo Maria Weber e del Freischütz: appunti da una conferenza tenuta al circolo filologico di Milano . . . Milano, casa ed. musicale Italiana. 8°. 51 p. L. 1.

**Weingartner, Felix von.**

Lusztig, J. C. Felix Weingartner. Persönlichkeiten. Illustrierte Essays über führende Geister unserer Tage. Hrsg. u. Red.: Willy Leven. Charlottenburg, Virgil-Verlag. gr. 8°. 29 S. ℳ 0,30.

— Stefan, Paul. Gustav Mahlers Erbe s. Abschnitt IX.

**Wieniawski, Joseph.**

Delcroix, Léon. Joseph Wieniawski. Notices biographiques et anecdotiques. Bruxelles, I.-B. Katto. 12°. 15 p., portr. fr. 0,50.

## VI.

## Allgemeine Musiklehre.

Akustik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Über Dirigieren, Vortragslehre, Stil in der Musik.

**Aufsätze** über die musikalische Rhythmik von J. N. Melgounoff, Th. E. Korsch und N. D. Kaschkin. [In russ. Sprache.] Moskau, Verlag der kais. Gesellschaft der Liebhaber der Anthropologie und Ethnographie. 4°. 133 S. 1 R. 50 Kop.

**Barton, Edwin H.** A textbook on sound. London, New York, Macmillan. 8°. 704 p. 10 s.

**Battke, Max.** Elementarlehre der Musik (Rhythmus, Melodie, Harmonie) m. 462 Beispielen zum Diktat. Für den Gebrauch in Konserv., Schulen, Chören u. z. Privatunterr. Ausg. f. Schüler u. Ausländer. 3. Aufl. Berlin-Groß-Lichterfelde, Vieweg. 8°. VI, 26 u. 31 S. m. Fig. ℳ 1.

**Bellio, Gino.** Saggio di alcuni speciali criteri applicabili alla tecnica della composizione musicale. Firenze, Venturini.

**Bergenson, Aron.** Musikens första grunder. Stockholm. Abr. Lundquist, 1908. 8°. 56. Kr. 1.

**Bradley, Kenneth McPherson.** Harmony and analysis. Chicago, C. F. Summy Co. gr. 8°. 160 p.

**Brenner, Adf.** Übungsmaterial f. d. Unterricht in d. Harmonielehre. Mit Rücks. auf die Anfordergn. des allerhöchsten Normativs v. 29. IX. 1866, Bildg. d. Schullehrer betr., zunächst z. Gebrauch f. Präparanden-Schulen, dann aber auch zum Privatunterricht bearb. 3. Aufl. Freising, Datterer & Co. Lex. 8°. 43 S. ℳ 0,60.

**Bussler, Ludwig.** Musikalische Formenlehre in 33 Aufgaben m. zahlr., ausschließlich in den Text gedr. Muster-, Übungs- u. Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführgn. aus den Meisterwerken d. Tonkunst, f. d. Unterricht an öffentl. Lehranstalten, den Privat- und Selbstunterricht system.-methodisch dargestellt. 3. Aufl. Durchgesehen u. erweitert v. Hugo Leichtentritt. Berlin (1909), C. Habel. 8°. XII, 238 S. ℳ 4,50.

**Capellen, Geo.*** Fortschrittliche Harmonie- u. Melodielehre. Mit vielen Notenbeispielen. Leipzig, Kahnt Nachf. gr. 8°. VIII, 189 S. ℳ 4.

**Clarke, Hugh Archibald.** Harmony on the inductive method ... Boston, O. Ditson Co. 8°. 144 p.

**Condis, J. Sancho.** Escuela de dobles notas. Barcelona, J. S. Condis, 4, Rambla de las flores.

[Angezeigt und besprochen in: Revista musical catalana V, 221.]

**Codazzi, Edgardo** e **Andreoli Guglielmo.** Manuale di armonia. 3a ediz. con correzioni ed aggiunte. Milano, Cogliati. 8°. XXIX, 424 p. con p. 86 di musica, L. 6.

**Cours** intuitif d'harmonie et d'accompagnement, divisé en 4 parties: L'étude des accords et de leurs enchaînements; la modulation et l'improvision; l'accompagnement de la mélodie; l'harmonisation du plain-chant. Par prof. P. B. F. M. J. (Mélit-Joseph), avec la collaboration de I. M.-F. M. J. (Mélit-Joseph). 3. éd. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. IV, 258 S. ℳ 5.

**Dangueuger.** Premier enseignement musical basé sur la méthode modale chiffrée. Paris (1907), Hachette. 8°. VIII, 80 p. avec musique.

**Dimuro, R.** ... Teoria musicale ... New York, Tip. Alessandrina. gr. 8°. 14 p.

**Dörsing, Karl.** Über die Geschwindigkeit des Schalles in Flüssigkeiten. Bonn, Georgi. gr. 8°. 85 S. m. Fig. u. 1 Taf. ℳ 1,50.

**Dureau, Th.** Vade-mecum du directeur-chef de musique (Harmonies et Fanfares). Paris, Leduc, Bertrand et Cie. kl. 8°. 136 p. avec fig. et musique. fr. 4.

**Esser, Rudolf.** Hilfsbuch beim Musik-Unterricht für Lehrer und Schüler. Enthält die Elementar-Theorie in kurzgef. u. leichtfaßl. Form nebst e. Verzeichn. d. gebräuchlichsten musikal. Ausdrücke u. Kunstwörter. Berlin, Hoffheinz. kl. 8°. ℳ 0,60.

**Evans, May Garrettson.** Questions and answers on the elements of music, for the use of teachers and students; [Baltimore?] 8°. 82 p. 80 c.

**Filipponi, A.** Lezioni elementari di acustica ad uso degli istituti musicali. Spoleto (1907), Panetto & Petrelli.

**Gevaert, F.-A.*** Traité d'harmonie théorique et pratique. Ire partie. IIme partie. Paris-Bruxelles, H. Lemoine et Cie. 4°. IV, 152 p. fr. 12; p. 153—339. fr. 15.

**Gravell, J. H., and Horace F. Clark.** The universal rotochord of harmony; a short talk for every lover of music. Philadelphia (1907), Index publishing Co. 8°. 45 p.

**Gruyer, E.** Manuel des principes de la théorie musicale, ouvrage adopté pour les écoles de la ville de Paris. Paris, Fromont. fr. 1,25.

**Haller, Michele.** Trattato della composizione musicale sacra secondo le tradizioni della polifonia classica con riguardo speziale ai capolavori del secolo XVI. Traduzione ital. sulla 2a ediz. tedesca per cura del sac. G. Pagella. Torino, Capra. 4°. 424 p. L. 5.
[Edizione Marcello Capra, no. 1025.]

**Handbücher** der Musiklehre.* Auf Anregung des musikpädagog. Verbandes z. Gebrauch an Musiklehrer-Seminaren u. f. den Privatunterricht hrsg. v. Xaver Scharwenka. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°.
IV. 1. Tl. Mengewein, C. Die Ausbildung des musikal. Gehörs. Ein Lehrbuch in 3 Tln. f. Konservatorien, Musik-Seminare sowie für den Einzelunterricht. I. Tl. XII, 66 S. ℳ 1,50.

**Haertel, Benno.** Theoretische u. praktische Modulationslehre. Hannover, Lehne & Co. 8°. Kart. ℳ 1,80.

**Hauser, Fritz.** Eine Methode zur Aufzeichnung phonographischer Wellen. [XIV. Bericht der Phonogramm-Archivs-Komm. der kaiserl. Akad. d. Wissenschaften in Wien.] Wien, A. Hölder in Komm. gr. 8°. 8 S. m. 3 Fig. ℳ 0,35.

**Heinze, L.** Arbeitsheft A zur „Allgemeinen Musiklehre". Übungen im Bilden der Tonleitern, Intervalle u. Akkorde. Hrsg. von W. Osburg. 10. Auflage. Breslau, Handel. 16,5 × 27 cm. 20 S. ℳ 0,50.

**Jadassohn, S.** A course of instruction in pure harmonic writing in 3 vols. Vol. 1: Manual of harmony. Translated from the German by Paul Torek and H. B. Pasmore. 8. ed. Carefully rev. and enl., with a 3. appendix by the author. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XIV, 273 S. ℳ 5.

**Jaques-Dalcroze:** Methode. I. Tl. (2 Bde.) Rhythmische Gymnastik. 1. Bd. Neuchâtel, Sandoz, Jobin & Co. Lex. 8°. XIII, 298 S. m. Fig. ℳ 10.

**Illg, Frdr.** Schulgesanglehre. Richtlinien u. Lehrgang. Hrsg. v. württemberg. evangel. Lehrer-Unterstützungsver. Stuttgart (1909), Bonz & Co. gr. 8°. VI, 121 S. Geb. ℳ 2,40.

**Irgang, Wilh.** Leitfaden d. allgem. Musiklehre. 5., veränd. u. erweit. Aufl. v. Karl Kirschmer. Heilbronn, Schmidt. 8°. ℳ 1.

**Iring, Widogast.** Die reine Stimmung in der Musik. Neu u. vereinfacht dargestellt. Leipzig, Gebr. Reinecke. gr. 8°. VIII, 82 S. ℳ 2,50.

**Isore, O.** La musique au brevet supérieur. Paris, Delagrave.
[Angezeigt und besprochen in: Rivista musicale ital. XV, 833.]

**Kistlers, Cyrill,** musik-theoretische Schriften. Heilbronn, C. F. Schmidt. Lex. 8°.
IV. Bd. Der dreifache u. mehrfache Kontrapunkt. Die dreifache u. mehrfache Fuge. Der Kanon. System Rheinberger-Küster. 64 S. ℳ 3.

**Krehl, Steph.*** Kontrapunkt. Die Lehre v. der selbständ. Stimmführung. [Sammlung Göschen. Bd. 390.] Leipzig, Göschen. kl. 8°. 168 S. Geb. ℳ 0,80.

**Krehl, Steph.*** Beispiele u. Aufgaben zum Kontrapunkt. Leipzig, ebenda. 30,5×23 cm. IV, 64 S. ℳ 2,50.

**Lange, D. de.** Exposé d'une théorie de la musique. Paris, Fischbacher. 8°. 79 p.

**Lavignac, Albert.** L'éducation musicale. 4e édit. Paris, Delagrave. 8°. 453 p.

**Lavignac, Albert.** Notions scolaires de musique. Paris, Lemoine.
Ire année. Livre d'élève. fr. 1,50. Livre du professeur. fr. 1.
IIme année. Livre d'élève. fr. 3. Livre du professeur. fr. 1,25.

**Lobe, J. C.** Traité pratique de composition musicale depuis les premiers éléments de l'harmonie jusqu' à la composition raisonnée du quatuor et des principales formes de la musique pour piano. Traduit de l'allemand... par Gust. Sandré. 3. éd. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VIII, 378 S. ℳ 8.

**Louis, Rud.** Grundriss der Harmonielehre. Nach der Harmonielehre v. R. Louis und Ludw. Thuille für die Hand des Schülers bearb. Stuttgart, Grüninger. 8°. VIII, 223 S. ℳ 4.

**Louis, Rudolf u. Ludwig Thuille.** Harmonielehre. 2. durchgeseh. Aufl. Stuttgart, ebenda. 8°. XVI, 405 S. ℳ 6.

**Löwe, M.** Kleine praktische Musik-Lehre f. Klavier u. Gesang studierende Privat-Schülerinnen, Dilettanten, werdende Künstlerinnen u. Lehrerinnen. Zürich, Gebr. Leemann & Co. kl. 8°. 84 S. ℳ 1,50.

**Loewengard, Max.** Lehrbuch der Harmonie. 6. Aufl. Berlin, A. Stahl. 8°. VIII, 132 S. Geb. ℳ 4.

**Macpherson, Stewart.** Form in music with special reference to the designs of instrumental music... London, J. Williams; New-York, G. Schirmer. gr. 8°. XII, 273 p.

**Mayrhofer, Rob.** Die organische Harmonielehre. I. Einführg. II. Begriffe u. Schlagworte. Berlin, Schuster & Loeffler. gr. 8°. 247 S. ℳ 4.

**Mocquereau.** Le nombre musical grégorien. T. I. Tournai, Desol et Cie. 4°. 430 p.

**Müller, Carl Christian.** Guide to chord succession and harmonization: a supplement to Series I. and II. of Tables for the writing of exercises in the study of harmony. Arranged in conformity with S. Sechter's „Fundamental harmonies". Used at the Normal college of the city of New York... [2 d ed.] New York, G. Schirmer. 22×29 cm 32 p.

**Münch, A.** Die Musik im Hause s. Abschnitt IX.

**Noskowski, Sigm.** Kontrapunkt, Kanons, Variationen u. Fuge. Praktisches Lehrbuch. [In poln. Sprache.] Warschau u. Krakau (1907), Gebethner & Wolff. 8°. IV, 221 S. [Angezeigt in der Zeitschr. d. I. M. G. X, 53.]

**Papin, A.** Méthode pratique de musique vocale, à l'usage des orphéons et des écoles. Deuxième partie. Paris, Hachette. 8°. p. 71—159. fr. 1.

**Parkhurst, Howard Elmore.** A complete system of harmony; containing a thorough practical treatment of all chordformations and connections, and exhaustive analysis of suspension and other auxiliary effects, and a comprehensive discussion of organ-point, modulation and cadence, with exercises therein, constituting a full preparation for counterpoint. New York, C. Fischer. gr. 8°. 5+266 p., part. $ 2.

**Pembaur, Josef.** Beispiele u. Aufgaben zur Harmonie- u. Melodielehre. Wien, Universal-Edition. ℳ 2.

**Perreau, X.** La pluralité des modes et la théorie générale de la musique. Paris, Fischbacher. 8°. 191 p. avec fig. et musique. fr. 5.

**Pieper, Karl.** Aufgabenbuch f. die Harmonielehre. Für Konservatorien, Musikschulen u. Lehrerbildungs-Anstalten. 3 Hefte. Leipzig, Kahnt Nachf. 16,5×26,5 cm. Je ℳ 1.

**Pochhammer, A.** Popular handbook of musical information. Transl. by H. Heale. [Edition No. 10116.] London, Augener.

**Ratez, E.** Traité d'harmonie théorique et pratique. Paris, Leduc-Bertrand. fr. 10.

**Richter, Alfr.** Schlüssel zu dem Aufgabenbuch (zu E. F. Richter's Lehrbuch d. Harmonie.) Zum Selbstunterricht. 4. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. VI, 239 S. ℳ 3.

**Riemann, Hugo.*** Grundriss der Musikwissenschaft. [Wissenschaft und Bildung. Einzeldarstellgn. aus allen Gebieten d. Wissens. Hrsg. v. Paul Herre. Bd. 34.] Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. IV, 156 S. ℳ 1,25.

**Rieman, Hugo.*** Lehrbuch des einfachen, doppelten u. imitierenden Kontrapunkts. 2., gänzl. durchgearb. u. erweit. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. gr. 8°. XV, 272 S. ℳ 6.

**Riemann, Hugo.** Allgemeine Musiklehre (Katechismus der Musik). 4. Aufl. [Max Hesse's illustrierte Katechismen No. 5.] Leipzig, Hesse. 8°. VIII, 174 S. ℳ 1,50.

**Rorich, Carl.** Materialien f. den theoret. Unterricht. Eine Aufgabensammlg. f. Harmonieschüler, als Supplement zu jedem theoret. Lehrbuch. Leipzig, Cranz. ℳ 3.

**Samuel, Adolphe.** Praktisches Lehrbuch d. Harmonie u. des Generalbasses, rev. u. vervollständ. Ausg. v. Paul Gilson. Text französ.-deutsch. Brüssel (1907), Schott. hoch 8°.

**Schaefer, Karl L.** Tabellen der Schallgeschwindigkeit u. Tonwellenlängen in Luft bei verschiedenen Temperaturen. [Aus: „Beiträge z. Anat., Physiol., Pathol. u. Therapie d. Ohres, d. Nase u. d. Kehlkopfes."] Berlin, S. Karger. gr. 8°. S. 70—87. ℳ 1,50.

**Schütz, Rudolf.** Praktische Einführg. in d. Verständnis der musikal. Grundformen. Frankenberg, Rossberg. 8°. Kart. ℳ 1.

**Sering, F. W.** Allgemeine Musiklehre in ihrer Begrenzg. auf das Notwendigste f. Lehrer u. Schüler in jedem Zweige musikalischen

Unterrichts. 6. Aufl. Lahr, Schauenburg. 8°. VI, 54 S. Geb. ℳ 1.

**Sering, F. W.** Vorstufe zur Harmonielehre f. Seminar-Aspiranten. 6. verb. Aufl. Hrsg. v. Johs. Emilius. Halle, Schroedel. gr. 8°. VI, 82 S. ℳ 1,20.

**Servel, P.** Complément annuel à la petite Méthode de dictée musicale (année 1907). Paris, Leduc-Bertrand. fr. 2,50.

**Seydler, Th.** Material f. den Unterricht in d. Harmonielehre, zunächst f. Seminarien bearb. 3. Heft. 4. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 52 S. Kart. ℳ 0,80.

**Shepard, Frank Hartson.** A key to Harmony simplified and a classroom manual. New York, G. Schirmer. 8°. VI, 191 p. $ 1,25.

**Showalter, Anthony J.** Showalter's practical harmony. Dalton, Ga., The A. J. Showalter co.; Dallas, Tex., The Showalter-Patton co. 8°. 188 p.

**Starke, Herm.** Physikal. Musiklehre. E. Einführg. in das Wesen u. die Bildg. der Töne in d. Instrumentalmusik u. im Gesang. Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. VIII, 232 S. m. Abbildgn. ℳ 3,80.

**Stewart, R. W.** New matriculation sound. Diagrams. London (1907), Clive. 8°. 219 p. 2 s. 6 d.

**Studies** in musical education, history, and aesthetics. Second series . . . containing the papers and proceedings of the music teachers' national association of America at its 29th annual meeting held at Columbia University, New York, City, December 27—31, 1907. Published by the Association. 284 p.

**Tapper, Thomas.** First year harmony. Leipzig, A. P. Schmidt. 16°. ℳ 4.

**Thuille, Ludwig** s. Louis, Rud.

**Vendeur, F.** Théorie de la musique. Cours élémentaire (Ire année). Questionnaire divisé en leçons graduées. Dijon, Guy. 8°. 23 p. 50 c.

**Welcke, E.** Kritisches zur Frage der Konsonanz. Diss. München, 1907. 8°. 64 S.

**Wickenhagen, Ernst.** Leitfaden f. d. Unterricht in d. Kunstgeschichte, der Baukunst, Bildnerei, Malerei u. Musik. 12. verm. u. verb. Auflage. Mit 325 Abbildgn. Eßlingen, Neff. Lex. 8°. VIII, 330 S. Geb. ℳ 3,75.

**Winsett, Robert Emmet.** Standard rudiments, a self instructor; a complete course in all departments of the rudiments of music, melodics, rhythmics, dynamics and voice culture . . . [Cincinnati, O., Printed by Cincinnati music ptg. co.] 8°. 25 p.

**Wohlfahrt, Heinr.** Katechismus der Harmonielehre. Leichtfaßl. Anleitg. z. Selbstunterricht. 4. Aufl. Leipzig, Merseburger. kl. 8°. IV, 56 S. ℳ 0,90.

## VII.

## Besondere Musiklehre: Gesang.

Kirchengesang, Kunst- und Schulgesang, Gehörbildung.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

**Achenbach, Fritz.** Behandlung des Kirchenliedes auf geschichtl. Grundlage. Lehrbeispiele in darstell. Weise. Cöthen (1909), O. Schulze. gr. 8°. VIII, 243 S. Geb. ℳ 3,60.

**Analecta** hymnica medii aevi. Hrsg. v. Clem. Blume u. Guido M. Dreves. Leipzig, Reisland. gr. 8°.

LI. Blume, Clem. Die Hymnen des Thesaurus hymnologicus H. A. Daniels und anderer Hymnen-Ausgaben. I. Tl. — XLVII, 372 S. ℳ 13 (Einzelpr. ℳ 14).

**Andreoni, Ascanio.** Breve metodo teorico-pratico di canto ambrosiano, compilato ad uso dei seminari diocesani milanesi. Sec. ediz. Milano, Bertarelli e C. 8°. 112 p. L. 1,50.

**Baggen, N. J. Poock van.** Hoe men de stem misbruikt en hare methodisch-hygiënische behandeling. Haarlem, F. Bohn erven. f. 0,40.

**Barin, Luigi.** Catechismo liturgico. Vol. II: Del divino officio. Vicenza, Galla. 16°. 126 p. L. 1.

**Bas, Julius.** Manuale pro benedictionibus et processionibus ss. sacramenti ex libris solesmensibus excerptum cantum gregorianum transcripsit et modulationibus ornavit. I. In honorem ss. sacramenti et b. Mariae virginis. No. 626. Roma, Desclée, Lefebvre e C. 4°. 66 p. L. 3,75.

**Battke, Max.** Prima vista. Eine Methode, vom Blatt singen zu lernen. Mit 212 einstimm. u. 36 zweistimm. Übungen zum Absingen.... Ausg. für Lehrer und Musikstudierende. 3. Aufl. Berlin-Gr. Lichterfelde, Vieweg. 8°. VIII, 54+26 S. m. Fig. ℳ 2. [Dasselbe.] Ausg. f. Schüler u. Ausländer. 3. Aufl. Ebenda. 8°. II, 26 S. ℳ 0,75.

**Baudot, J.** Notions générales de liturgie. Paris, Bloud et Cie. 16°. 67 p.

**Bäuerle, Herm.** Liturgie. Theorie d. römisch-kathol. Kultus. Regensburg, Pustet. gr. 8°. VI, 101 S. ℳ 2.

**Bäuerle, Herm.** Kyriale sive Ordinarium missae. Ausg. Vaticano-Styria-Bäuerle, d. h. Ausg. mit Choralnoten auf 5 Linien im Violinschlüssel . . . zugleich mit deutscher Übersetzg. der Texte... (4. Heft des Graduale parvum. Hrsg. v. H. Bäuerle.) Graz, Styria. gr. 8°. IV, 93 S. ℳ 1.

**Bayer, J.** Manuel de pédagogie musicale pratique. Ier vol.: Pédagogie orale; leçons au tableau noir. Paris, Leduc, Bertrand e Cie. kl. 8°. 121 p. avec musique fr. 4.

**Bayer, J.** Vademecum du directeur de sociétés chorales. Paris, ebenda. 16°. fr. 4.

**Baylis, Barnard.** The voice in education: its place and training. London, Sampson, Low, Marston & Co. 8°. 128 p. 2 s.

**Beiträge,** hymnologische. Quellen u. Forschungen zur Geschichte der latein. Hymnendichtung. Im Anschlusse an die Analecta hymnica v. Cl. Blume u. Guido M. Dreves. Leipzig, Reisland. gr. 8°.

3. Bd. Blume, Clem. Der Cursus s. Benedicti Nursini u. die liturg. Hymnen des 6.—9. Jahrh. in ihrer Beziehg. zu den Sonntags- u. Ferialhymnen unseres Breviers. Eine hymnologisch-liturg. Studie auf Grund handschriftl. Quellenmaterials hrsg. — 134 S. ℳ 4,40.

**Bernard, Th.** Cours de liturgie romaine. T. Ier [II]. 2 vol. Paris, Berche et Tralin. 18°. 440 p. u. 365 p.

**Bols, G.** Zangmethode voor de scholen volgens het cijferstelsel Galin-Paris-Chevé. Handboekje des meesters. II. deel. Lier, J. van In en Cie. 16°. 17 p. fr. 0,40.

**Bonferroni, Lu.** L'insegnamento del canto negli istituti infantili ... trattatello teorico-pratico, ad uso delle direttrici di asili infantili e degli insegnanti primari ... Torino (1909), Paravia e C. 8° fig. XI, 179 p. L. 3.

**Bonnier, Pierre.** La voix professionnelle. Leçons pratiques de physiologie appliquée aux carrières vocales (enseignement public, barreau, théâtre). Paris, Larousse. 8°. 207 p. avec 39 fig. fr. 2.

**Bonnier, P.** La voix, sa culture physiologique; théorie nouvelle de la phonation. 2. édit., revue. Paris, Alcan. 16°. fr. 3,50.

**Bratt, G. W.** Talröstens fysiologi ur pedagogisk synpunkt. Populära föreläsningar. [Die Physiologie der Sprechstimme nach pädagogischen Gesichtspunkten.] (Schwed. Text.) Stockholm, Hæggström. 8°. 87 S.

**Broekhoven, J. van.** The true method of tone production: a new and complete course of voice training. New York, The H. W. Gray Co. 122 p. $ 1,50.

**Cantus** missalis romani juxta editionem vaticanam. Tournai, Desclée et Cie. Fol. 112 p. fr. 4.

**Castel, A.** Petit catéchisme de plain-chant. Bernay (1907), impr. A. C. A. T. 8°. 38 p.

**Choralbuch** zu dem evangelischen Militär-Gesang- u. Gebetbuch. Neue Ausg. 1908. Auf Veranlassg. u. m. Genehmigg. des königl. Kriegsministeriums. Berlin, Mittler & Sohn. 22,5×27 cm, IX, 110 S. Kart. ℳ 2,25.

[Dazu erschien ebenda ein „Melodienbuch". Neue Ausg. 8°. X, 62 S. Kart. ℳ 1,25.]

**Clare, Harold Newton.** The choirmaster's manual; a guide for busy and amateur choirmasters, especially for the development of the boy's voice and for the training and discipline of boychoirs. New York, G. Schirmer. 8°. VI, 34 p. 75 c.

**Cléricy du Collet, Marie.** La voix recouvrée par la rééducation des muscles du larynx. Paris (1907), Delagrave.

[Angezeigt in: Die Musik VIII, Heft 5.]

**Commune** Sanctorum cum cantu gregoriano ad exemplar edit. vaticanae concinnatum et rhythmicis signis a Solesmensibus monachis diligenter ornatum. Roma, Desclée e C. 16°. 80 p. L. 0,75.

**Dlussky, E.** Die Gesangs-Pädagogik und ihre Aufgaben. [Russ. Text.] St. Petersburg. 75 Kop.

**Dutilliet, Enr.** Il catechismo liturgico: manualetto di liturgia ... con un' appendice sul canto sacro. 1ma ediz. ital. sulla 36a ediz. francese, con modificazioni ed aggiunte del can. A. Berrone. Torino (1909), Capra. 16°. 213 p. L. 1.

**Eickhoff**, (?). Zur Reform des Gesangunterrichts am Gymnasium. Progr. Hamm, 1907. 8°. 10 S.

**Erbstein, M.** Anatomie, Physiologie und Hygiene der Atem- u. Stimmorgane. [Russ. Text.] St. Petersburg, Gabrilowitsch. R. 1.

**Everts, K. J.** The speaking voice: principles of training simplified and condensed. New-York, Harper. 10+218 p. $ 1.

**Fein, Joh.*** Über Vorurteile u. Irrtümer der Gesanglehrer u. Sänger in bezug auf Hals- u. Nasenkrankheiten. [Aus: „Die Stimme."] Wien, J. Šafař in Komm. gr. 8°. 16 S. ℳ 0,80.

**Fiby, Heinr. Fr.** Chorliederbuch f. die österreich. Mittelschulen m. e. Einleitg. (Gesanglehre). III. Tl.: Männerchöre. Im Anh.: Die Gattungen u. Formen d. Musik u. Abriss d. Musikgeschichte. 2. Aufl. d. 2. Hälfte des II. Tls. Wien, Hölder. gr. 8°. IX, 248 S. Geb. ℳ 1,80.

**Fichtner, H.** 12 liturg. Andachten in einfachster Form f. Advent, Christnacht, Jahresschluß, Passion, Reformations- u. Totenfest. Im Anschluß an d. Agende der evangel. Landeskirche zusammengestellt. Ausg. A f. Geistliche u. Kantoren. Hamburg, Agentur d. rauhen Hauses. 8°. 59 S. ℳ 1,20. — [Dasselbe.] Ausg. B für Gemeindeglieder. Ebenda. 8°. 32 S. ℳ 0,15.

**Flatau, Theodor S.** Phonasthenie bei Sängern und Rednern. Ins Russische übersetzt von Jeltschieff. Tiflis, Selbstverlag. 8°. 172 S. 1 R.

**Förderer, Ernst.** Die Noten, wie lerne ich sie kennen u. singen? Praktische Studien f. Gesangvereine u. Musiktreibende. 2. verb. Aufl. Stuttgart, Auer. kl. 8°. 21 S. ℳ 0,25.

**Garsó, Siga.*** Schule der speziellen Stimmbildung auf d. Basis des losen Tones. Mit prakt. Übungen. Berlin-Groß-Lichterfelde, Vieweg. 8°. 60 S. ℳ 2.

**Gesangbuch** der evangelischen Kirche. Hrsg. von der deutschen evangelischen Synode von Nord-Amerika. St. Louis, Mo., Chicago, Ill., Eden publishing house. 8°. 538 p.

**Graduale** sacrosanctae romanae ecclesiae de tempore et de sanctis ss. d. n. Pii X. pontificis maximi jussu restitutum et editum. Cui addita sunt festa novissima. 2 voll. Romae. (Freiburg i. B., Herder.) gr. 8°. XVI, 559, XI + XXIII, 208 u. 155 S. m. 1 Farbdr. Geb. ℳ 8. — [Dasselbe.] Ed. Schwann P. Düsseldorf, Schwann. Lex. 8°. XX, 414, 260, 262 + 172 S. ℳ 4. — [Dasselbe.] Ed. Schwann R. 2 Tle. Ebenda. Lex. 8°. XX, 414, 180 u. XX, 260, 262 u. 188 S. ℳ 6. — [Dasselbe.] Regensburg, F. Pustet. 8°. XVIII, 552, 204+152 S. m. 1 Vollbild. ℳ 4. — [Dasselbe.] Malines, Dessain. kl. 8°. X, 611 + 225 + 155 p. fr. 4.

**Guttmann, Osk.** Gymnastik der Stimme, gestützt auf physiologische Gesetze. Eine Anweisung z. Selbstunterricht in der Übg. u. dem richtg. Gebrauche der Sprach- u. Gesangsorgane. 7., verm. u. verb. Aufl. m. 26 in den Text gedr. Abbildungen. Leipzig, J. J. Weber. kl. 8°. XII, 220 S. Geb. ℳ 3,50.

**Heidrich, R.** Das Posener Gesangbuch. Mit e. Anh.: Dichter- u. Melodien-Verzeichnis. Eine Zugabe zum Gesangbuch. Lissa, Eulitz. 8°. 65 S. ℳ 0,50.

**Herdt, J.-B. de.** Praxis liturgica ritualis romani. Editio quarta. Louvain, J. van Linthout. kl. 8°. 239 p. fr. 2.

**Heuler, Raimund.** Moderne Schulgesangreform. Der Gesangunterricht in den unteren Klassen der Volksschule als Grundlage e. fortschrittl. musikal. Jugend- u. Volkserziehg. Würzburg, R. Banger Nachf. gr. 8°. 48 S. m. 1 Tab. ℳ 1,80.

**Hoffmeister, Emma.** Cantate — singet! aber singet recht! Eine kurze Abhandlg. f. diejenigen, welche singen u. sprechen bezw. beides erlernen wollen. Berlin (1907), Jonasson-Eckermann & Co. in Komm. 8°. ℳ 0,40.

De **Hoogmis.** Handboek voor het samenzingen volgens de vatikaansche uitgaaf. Leuven, Peeters. 8°. 119 p. fr. 1,15.

[Ebenda erschien auch eine französische Ausgabe des Werkes. 8°. 119 p. fr. 1,15.]

**Humphreys, Granville.** Nasal resonance. London, J. Curwen & Sons. 15 p. 6 d.

**Hundoegger, Agnes.** Leitfaden zur Tonika-Do-Methode nebst Übungsbuch (f. Lehrer). — Übungsbuch allein (f. Schüler). Hannover, Oertel. Je ℳ 1,50 u. ℳ 0,50.

**Hymn** book, The Oxford, With tuns. Oxford, at the Clarendon Press. XIV, 922 p. 3 s. 6 d.

**James, Mary Ingles.** Scientific tone production; a manual for teachers and students of singing and speaking ... Boston, C. W. Thompson & co. 8°. 96 p. port., plates.

**Kafemann, R.** Hygiene der Sprechstimme f. Lehrer, Vorleser, Geistliche, Kommandoführer u. Sänger. Vortrag. Danzig, A. W. Kafemann. 8°. 12 S. ℳ 0,40.

**Kaschkin u. Nikolsky.** Elementar-Lehrbuch des Chorgesanges im Zusammenhange mit der Elementartheorie der Musik an prakt. Beispielen erläutert. I. Teil. [Russ. Text.] Moskau, P. Jurgenson. 45 Kop.

**Krause, Thdr.** Der Unterricht im Gesange. Für Lehrer, Seminaristen, Präparanden usw. [Aus: „Schumann u. Voigt, Lehrb. d. Pädagogik.“ 3. Tl.] Hannover, C. Meyer. 8°. 42 S. Kart. ℳ 0,80.

**Koehler,** (?) Musikalische Agende f. die Nebengottesdienste in liturgisch bereicherter Form nach Formular II A der Agende f. die evangel. Landeskirche. Unter musikal. Red. von Alex Kiesslich hrsg. Halle (1909), Strien. Lex. 8°. 139 S. Geb. ℳ 4.

Die **Kunst** des Gesanges. [Miniatur-Bibliothek. Nr. 795.] Leipzig, A. O. Paul. 11,1×7,6 cm. 46 S. ℳ 0,10.

**Kuypers, A.** Aphorismen zur Bildung d. Singstimme. In Worte gefaßt von Drude Ellerhusen. Leipzig, K. F. Koehler in Komm. gr. 8°. 50 S. ℳ 1,50.

**Kyriale** sive ordinarium missae. Missa pro defunctis. Toni communes missae. Toni V. gloria patri ad introitum. Modus cantandi alleluia tempore paschali. De(!) Deum. Veni creator. Pange lingua. Juxta edit. vatic. a ss. d. n. Pio X. evulgatam. Ed. Schwann O recentioris musicae signis. Düsseldorf, Schwann. gr. 8°. VII, 163 S. Geb. ℳ 1.

**Kyriale** seu ordinarium missæ cui accedunt missa pro defunctis et toni communes missæ, juxta editionem vaticanam. Mechliniæ, Dessain. 18°. VI, 154 p. Kart. fr. 0,45.

**Kyriale** sive ordinarium missae. Missa pro defunctis; toni communes missae necnon modus cantandi alleluja tempore paschali cum cantu Gregoriano ed. vaticanae. Ed. V ster. Graz (1907), Styria. 11×14,5 cm. VII, 243 S. Kart. ℳ 0,75.

**Le Maire, Karl.** Praktische Anleitg. zum Kirchendienste nebst kurzer Erklärg. des Kirchenjahres, zunächst f. Lehrerbildungsanstalten. 4., verb. Aufl. Speyer, Dr. Jäger. kl. 8°. 136 S. Geb. ℳ 1,50.

**Lescanne, Adph.** Quelques leçons théoriques et chants choisis à l'usage des écoles primaires. Liége, Dessain. 8°. II, 48 p. fr. 0,60.

**Löbmann, Hugo.*** Die „Gesangbildungslehre“ nach Pestalozzischen Grundsätzen von Michael Traugott Pfeiffer und Hans Georg Nägeli in ihrem Zusammenhange mit der Aesthetik, der Geschichte d. Pädagogik u. der Musik. Ein Beitrag z. Geschichte d. Musik-Pädagogik. [Leipziger Dissert.] Leipzig. Berlin, Druck d. Germania, Akt.-Ges. für Verlag u. Druckerei. 8°. 95 S. m. 1 Portr.

**Lutz, Hugo.** Theor.-prakt. Gesangslehre u. Chor-Normalgesangsschule f. jugendliche Stimmen m. besond. Berücksicht. der Sprach-, Ton- u. Stimmbildg. in method. Folge f. Gesangslehrer u. z. Gebrauche a. Lehrerseminarien u. Mittelschulen, sowie f. das Privatstudium. Mit 15 Illustr. u. e. Gesangslauttaf. Op. 54. Regensburg, Coppenrath's Verl. gr. 8°. XII, 406 S. ℳ 4,50.

**Mader, W.** Ein neues Gesangbuch f. Württemberg. Stuttgart, J. F. Steinkopf. 8°. 107 S. ℳ 1,20.

**Manchester, Arthur Livingston.** Twelve lessons in the fundamentals of voice production. (The music students library.) Boston, O. Ditson co. 8°. 92 p. ill.

**Marage.** (?) Théorie élémentaire de l'audition (neuvième cours, 1907—1908). Paris, l'auteur 14, rue Duphot. 8°. 12 p. avec fig.

**Marage.** (?) Développement de l'énergie de la voix par des exercices respiratoires. Paris (1907), ebenda. 8°. 6 p. avec 6 fig.

**Marage.** (?) Etude des vibrations de la voix. Paris, l'auteur, 14, rue Duphot. 8°. 16 p. avec fig.

**Marage.** (?) Photographie des vibrations de la voix. Paris, ebenda. 4°. 3 p. et 2 pl.

[Extrait des „Comptes rendus de l'académie des sciences“, mars 1908.]

**Marie (de Villejuif), A.** L'audition morbide. Paris, Bloud. 16°. 147 p.

[Bibliothèque de psychologie expérimentale et de métapsychie, III.]

**Maximilianus**, Princeps Saxoniae. Praelectiones de liturgiis orientalibus, habitae in universitate Friburgensi Helvetiae. Tom. I, continens: 1. Introductionem generalem in omnes liturgias orientales, 2. Apparatum cultus necnon annum ecclesiasticum Graecorum et Slavorum. Freiburg i. Br., Herder. Lex. 8°. VIII, 241 S. ℳ 5.

**McLaughlin, James Matthew.** Gregorian notes and neums with their equivalents in modern notation. Cecilia ed. . . . Boston [1906!] The Catholic music publishing company. gr. 8°. 7 p.

**Mengewein, C.** Die Ausbildg. des musikal. Gehörs s. Abschnitt VI unter Handbücher der Musiklehre.

**Meester, A. de.** Règles pratiques pour l'exécution du chant grégorien d'après l'édition vaticane. Roulers, J. de Meester. 8°. 35 p. fr. 0,60.

**Meyer, Friedr.** Die Passion unsers Herrn Jesu Christi in Gottesdiensten f. die Fastenzeit. Mit e. Notenbeigabe. 2. Aufl. Gütersloh, Bertelsmann. 8°. VII, 248 S. ℳ 1,50.

**Missale** romanum ex decreto ss. concilii Tridentini restitutum S. Pio V... jussu editum Clementis VIII, Urbani VIII et Leonis XIII auctoritate recognitum. Nuova ediz. Roma, Desclée e C. 8°. 280 p.

**Missale** romanum. Ediz. riveduta foglio per foglio dalla direzione delle „Ephemerides Liturgicae" e dall' Accademia liturgica di Roma, con l'approvazione della s. c. dei riti e con l'aggiunta del nuovo canto ufficiale vaticano al rispettivo posto. Roma, Desclée, Lefebvre e C. 4°. L. 15.

**Mocquereau, André.** Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne. Théorie et pratique. T. I. Rome-Tournai, Desclée. 8°. 430 p.

**Officium** hebdomadae sanctae et paschalis. Die kirchl. Feier der hl. Kar- und Osterwoche nach dem röm. Meßbuch u. Brevier latein. u. deutsch. 3. Aufl. Mainz, Kirchheim & Co. kl. 8°. 418 S. ℳ 3.

**Oldenbarnevelt, Jeanne v.** Die Atmungskunst des Menschen in Verbindg. m. Ton u. Wort im Dienste d. Kunst u. Wissensch. Offizielle Vorträge u. Demonstrat., geh. in ärztl. Kreisen zu Paris. „Société internationale de la tuberculose", Haag, Utrecht, Wageningen. Mit 2 Titelbild., 22 Text-Abbildgn., 1 Modell u. 1 Übungs-Taf. 2. erweit. Aufl. Oranienburg, W. Möller. gr. 8°. 90 u. IV S. ℳ 4.

**Ostendorf, Johs.** Über das bewußte Singen nach Noten. Ein Beitrag zur Reform des Schulgesang-Unterrichts. Düsseldorf, Schwann. gr. 8°. VIII, 73 S. ℳ 1,20.

**Ott, C.** Der Gesangunterricht der Volksschule in Theorie u. Praxis. Ein Versuch zur Anbahng. e. zeitgemäßen, allseit. u. einheitl. Reform seiner Methode. I. Tl. Theorie. Für d. Hand d. Lehrers, sowie zum Gebrauch in Lehrerseminarien bearb. Zweibrücken, M. Ruppert. 8°. 116 S. m. Abbildgn. ℳ 2.

**Panseron, Auguste Mathieu.** ABC of music; a primer of vocalization containing the elements of music and solfeggi. Revised and extended by N. Clifford Page. (The music students library.) Boston, O. Ditson co. 8°. VI, 148 p. $ 1.

**Paul, Ernst.** Lehrgang im Gesangunterrichte an Seminaren und anderen höheren Lehranstalten. II. Tl.: Oberstufe. Dresden-Blasewitz, Bleyl & Kaemmerer. Lex. 8°. 148 S. ℳ 3,20.

**Peninskaja, L. S.** Grundlagen der russischen Gesangsschule. [In russ. Sprache.] Ort (?), Selbstverlag. 8°. 152 S. 2 R.

**Pierard, Jos. Ant.** Psautier-vespéral d'après les formules et règles d'adaptation traditionnelles Romaines et Vaticanes. Séméiographie nouvelle complète et unique pour toutes les formules. Rome-Tournai, Desclée et Cie.

**Poock van Baggen, N. J.** Hoe men de stem misbruikt en hare methodisch-hygiënische behandeling. Haarlem, De Erven F. Bohn. gr. 8°. 32 p. f. 0,40.

**Prevost, H. J.** Petit catéchisme de liturgie ecclésiastique. Nouvelle édit. Roulers, J. de Meester. 12°. 84 p. fr. 0,40.

**Prianischnikoff, J.** Ratschläge für Sänger. [Russ. Text.] St. Petersburg. R. 1.

**Possart, Ernst v.*** Die Kunst des Sprechens. E. Lehrbuch der Tonbildung u. der regelrechten Aussprache deutscher Wörter. Mit e. Verzeichn. d. gebräuchlichsten deutschen Wörter m. Angab. ihrer Aussprache u. Betonung. Zugleich Vorstufe zu dem Werke:

„Technik der Schauspielkunst". 2. Taus. Berlin (1909), Mittler & Sohn. gr. 8°. XI, 114 S. ℳ 3,50.

Schlesisches **Provinzial-Gesangbuch.** Nach dem Beschluß der Prov.-Synode 1908 ... Entwurf. Breslau, Korn. kl. 8°. VIII, 680 S. Geb. ℳ 1,50.

**Püschmann, Joh.** Führer durch den Gottesdienst. Erklärg. der Gottesdienstordng. f. die Sonn-, Fest- u. Bußtage. Dresden, Niederlage des Vereins z. Verbreitg. christl. Schriften. kl. 8°. 28 S. ℳ 0,15.

**Ravanello, Oreste.** Sull' accompagnamento delle melodie gregoriane. [Relaz. letta all' VIII Congresso regionale Veneto di musica sacra.] Padova, Tip. Fratelli Salmin.

**Renault, Paulin.** L'école et la chanson. Liége, Dessain. 12°. 143 p. fr. 1.

**Richter, A.** Kirchenordnung f. die evangel. Gemeinden d. Prov. Westfalen u. der Rheinprovinz ... nebst den einschläg. Kirchen- u. Staatsgesetzen ... für den prakt. Gebrauch bearb. u. herausg. Münster, Obertüschen. gr. 8°. XIII, 811 S. Geb. ℳ 16.

**Ritus** missae ecclesiarum orientalium s. romanae ecclesiae unitarum. Collegit, latinitate donavit, ed. Maximilianus princeps regius, Saxonum dux. Regensburg, Pustet. kl. 8°.
Fasc. III. Missa graeca. — XXIX, 103 S. ℳ 1,20. — Fasc. IV. Missa armenica. — XXII, 58 S. ℳ 0,80. — Fasc. V. Missa syriaca-antiochena. — XIV, 54 S. ℳ 0,80.

**Roothaan, Louis.** Praktischer Wegweiser f. Männer-Gesangvereine. 6. Aufl. Bühl, Oser. kl. 8°. 24 S. m. Fig. ℳ 0,20.

**Rougnon, Paul.** Petite théorie-solfège (abrégé de la théorie). Paris, Gallet. fr. 0,50.

**Rutz, Ottmar.** Neue Entdeckungen von d. menschl. Stimme. München, Beck. Lex. 8°. VIII, 158 S. ℳ 5.
[s. voriges Jahrbuch.]

**Santley, Charles.** The art of singing and vocal declamation. London, New York, The Macmillan co. 8°. XVI, 143 p. 3 s 6 d.

**Sassedateleff, Th. Th.** Krankheiten der Gesangsstimme und deren Heilung. [In russ. Sprache.] Moskau, Selbstverlag. 8°. 138 S. 1 R. 50 Kop.

**Scheidemantel, Karl.** Stimmbildung. 2., durchges. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 85 S. ℳ 1,50.

**Schiffels, Jos.** Handbuch f. den Unterricht in der Liturgik od. Darstellg. des kathol. Kirchenjahres .... Erklärg. sämtl. Evangelien u. ausführl. Unterricht üb. die hl. Handlgn., insbesondere die hl. Messe u. die hl. Orte. Zum Gebr. f. Volksschulen u. Lehrerbildungsanstalten bearb. 3., vielf. verb. Aufl. Paderborn, Schöningh. gr. 8°. X, 469 S. m. Abbildgn. ℳ 5,60.

**Schoenemann, A.** Atlas of the human auditory apparatus. [Transl. by P. J. Hay.] London (1907), Nutt. 4°. L. 2,5.

**Schönen, W.** Führer durch d. Graduale Romanum zunächst f. d. kathol. Kirchensänger. Die liturg. Chorgesänge des sonn- u. festtägl. Hochamtes, übers. u. erläut. 2. Hälfte. Commune Sanctorum u. Proprium Sanctorum. Düsseldorf, Schwann. kl. 8°. XII, 253 S. ℳ 1,40.
[Vollständig in 1 Leinw.-Bd.: ℳ 3.20.]

**Schröter, Sophie.** Der natürliche Kunstgesang nach altitalienischem Prinzip. 2., durchgeseh. u. erweit. Aufl., m. e. Vorwort verseh. v. Melanie Ebhardt. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 32 S. m. Bildnis. ℳ 0,50.

**Schulgesangbuch,** evangelisches. 150 Lieder nach d. evang. Gesangb. f. d. Prov. Sachsen nebst 20 geistl. Volksliedern. 3. Aufl. Halle (1907), Buchhandlg. des Waisenhauses. 8°. 123 S. ℳ 0,40.

**Schulzweida, Rich.** Wie soll ich singen? Ein Leitfaden f. Gesang-Studierende u. Sänger. 5. verb. u. m. Notenbeisp. verseh. Aufl. Berlin (1909), H. Steinitz in Komm. 8°. IV, 55 S. ℳ 1.

**S., L. D.** Le chant de la sainte église. Histoire, théorie, pratique. Namur, Wesmael-Charlier, 8°. X, 272 p. fr. 3.

**Sieber, Ferdinand.** The art of singing, and vocal culture. Tr. and adapted from his Katechismus der Gesangskunst, by A. W. Dohn. Boston, O. Ditson. 8°. 95 p.

**Sibley, Churchill.** The voice and its control. London, Allman & Son. XVIII, 96 p. 2 s. 6 d.

**Simon, Otto Torney.** Monograph on the art of singing. Washington (1907 [?]), D. C., W. F. Roberts co. 8°. 13 p.

**Smith, Joseph.** Voice and song; a practical method for the study of singing. New York (1907), G. Schirmer. gr. 8°. XIV, 186 p. ill.

**Soengen, Ludw.** Das kathol. Kirchenjahr. Mess- u. Vesperbuch nebst Belehrgn. üb. die Liturgie u. die kirchl. Zeiten. 2., verm. Aufl. Kevelaer, Butzow & Bercker. 16°. 1120 u. 128 S. m. Titelbild. Geb. ℳ 3,50.

**Soengen, L.** Officium ecclesiasticum. Mess- u. Vesperbuch. Verkürzte Ausg. v. „Das kathol. Kirchenjahr". Ebenda. 16°. XVI, 800 S. m. Titelbild. Geb. ℳ 1,35.

**Springer, Max.** The art of accompanying plain chant, tr. from the German by the Benedictine fathers, Conception, Mo., U. S. A. New York, J. Fischer & bro. gr. 8°. XIII, 238 p.

**Steger, J.** Die Methode Jaques-Dalcroze und ihre Verwertung im Gesangunterricht an höheren Schulen. Programm. Flensburg. 4°. 20 S.

**Steinitzer, Max.** Merkbüchlein f. Mitglieder v. Männerchören. Freiburg i/B., Ruckmich. 16°. ℳ 0,25.

**Sütterlin, L.** Die Lehre von der Lautbildung. Mit zahlr. Abbildgn. [Wissenschaft u. Bildg. Einzeldarstellgn. aus allen Gebieten des Wissens. Hrsg. v. Paul Herre. Bd. 60.] Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. VIII, 183 S. ℳ 1.

**Taylor, David Clark.** The psychology of singing; a rational method of voice culture based on a scientific analysis of all systems, ancient and modern. New York, The Macmillan co. 8°. XIX, 373 p. $ 1,50.

**Trümpelmann, M.** Das Choralmelodienbuch d. Prov. Sachsen s. Abschn. IX.

**Wenner, C.** Zur Methodik des Gesangunterrichtes an höheren Schulen. Progr. Bonn. 4°. 19 S.

**Wiegmann, J. J.** Theorie van den zang, in verband gebracht met het cijferschrift. Leeuwarden, Jongbloed. 8°. 64 p. f. 0,40.

**Wilpert, O.** Erklärg. v. 125 Schulliedern. Im Anschluß an A. Musiols Liedersammlg. hrsg. Gr.-Strehlitz, Wilpert. 8°. Geb. ℳ 2.

**Wiltberger, Carl.** Kurzer Leitfaden f. den kirchenmusikal. Unterricht in theolog. Lehranstalten. Bonn, Hanstein. kl. 8°. VII, 114 S. Kart. ℳ 1,20.

## VIII.

## Besondere Musiklehre: Instrumente.

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

**Arpa** cromatica Weigel: [cenni descrittivi.] Firenze, tip. L. Niccolai. 8°. 12 p.

**Balladori, Angelo.** I sacri bronzi. Cenni storico-estetici-teoria-esercizi-studi-melodie-sonate etc. per l'uso delle campane da chiesa ... coll' aggiunta di alcuni pezzi per le campane a distesa. Pratico insegnamento. Mailand, A. Bertarelli. L. 2.

**Blüthner, Jul. u. H. Gretschel.** Der Pianofortebau. Theorie u. Praxis des Baues der Flügel u. Pianinos, nebst e. Einführg. in d. Geschichte des Pianofortes u. e. kurzen Abriss der musikal. Akustik. 3. vollst. neubearb. Aufl. Hrsg. von Rob. Hannemann. Leipzig (1909), B. F. Voigt. Lex. 8°. VIII, 159 S. m. 116 Abbildgn. ℳ 10.

**Bongioanni, Lu. Enr.** Norme per l'accordatura dei pianoforti. Torino, Soc. tip. ed. nazionale. 16° fig., 114 p. L. 2,50.
[Edizione Marcello Capra: biblioteca musicale.]

**Breslaur, Emil.** De methodiek van het pianoonderwijs, behandelt in afzonderlijke opstellen. Vrij bewerkt ... door Jacques Hartog. Goedk. uitgave. Amsterdam, Seyffardt's boeken muziekhandel. gr. 8°. 16 + 531 p. m. fig. Kart. f. 3,50.

**Bricqueville, E. de.** Les ventes d'instruments de musique au XVII^e siècle. Paris, Fischbacher. 8°. 35 p.

**Chilesotti, Oscar.** La chitarra francese.
[Ohne weitere Angaben als erschienen angezeigt in: Le Ménestrel 08, 150. — Wohl ein S. A. aus: Rivista musica ital. XIV, 791.]

**Coerne, Louis Adolphe.** The evolution of modern orchestration. New York, The Macmillan co. gr. 8°. VIII, 280 p. (p. 191—276 Notenbeilagen.) $ 3.

**Diehl, W.** Die Orgeln etc. s. Abschnitt III.

**Dosch, L.** Die Orgel der Neuzeit, m. besond. Berücksicht. der Seraphon- u. Labialzungenregister. Erläutert durch (23) Zeichnungen und Notenbeispiele. Leipzig, B. F. Voigt. gr. 8°. V, 57 S. ℳ 1,50.

**Engel, Carl.** Musical instruments with 78 illus. Board of education, South Kensington, Victoria and Albert Museum. London, Wyman & Sons. X, 146 p. 1 s 6 d.

**Ergo, Em.** Dans les propylées de l'instrumentation. Anvers, La librairie néerlandaise etc. Leipzig, Junne. gr. 8°. XXVII, 275 p. fr. 7,50.

**Faelten, Reinhold.** A chatechism of the Faelten system ... Boston, New York [etc.] A. P. Schmidt. 8°. 24 p. 50 c.

**Fink, Friedrich.** Die elektrische Orgeltraktur. Ein freies Wort über moderne Orgelbaufragen an Orgelbaumeister, Organisten u. Freunde des Orgelspiels. Stuttgart (1909), A. Auer. 8°. III, 108 S. ℳ 1,80.

**Fisher, Henry.** The pianist's mentor: a text book for students of all grades. 4th edit., enl. and rev. London, Curwen. 8°. 254 p. 2 s 6 d.

**Fromm, Carl Josef.** Allgemeine Instrumentationslehre. [Miniatur-Bibliothek. Nr. 761, 762.] Leipzig, A. O. Paul. 11,1 × 7,6 cm. 71 S. ℳ 0,20.

**Greilsamer, Lucien.*** Le vernis de Crémone. Etude historique et critique. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie. 8°. VII, 175 p.

**Grossmann, Max.** Kritische Übersicht üb. Neuerungen und Streitfragen im Geigenbau i. J. 1907. [Aus: „Deutsche Instrumentenbau-Ztg."] Berlin, E. Euting. gr. 8°. 66 S. ℳ 0,90.

**Grossmann, Max.** New Cremona: theory of harmoniously attuning the resonance boards of the violin. The secrets of the old Cremonese masters. London, Breitkopf & Härtel. 8°. 141 p. 1 s.

**Grund, Aug.** Führer durch die Klaviermusik. Breslau, Becher. 4°. ℳ 0,30.

**Handbook** of musical instruments. ill. London, Wyman. 1 s 6 d.

**Hofmann, Josef.** Piano playing; a little book of simple suggestions. New York, The McClure co. 8°. XIII, 69 p. pls., pors. 75 c.

**[Hohner, M.** and **E. E. Braendle.]** How to organize a local branch of the united Hohner Harmonica Bands of America, issued by M. H. ... prepared by E. E. Br. New York, M. Hohner.

[Angezeigt in: Zeitschr. f. Instrumentenbau (de Wit) XXIX, 186.]

**Hubens, A.** Histoire des instruments de musique s. Abschnitt III.

**Johnstone, J. A.** Touch, phrasing and interpretation. London, Reeves. 8°. 2 s. 6 d.

**Karg-Elert, Sigfrid.** Die Reform des modernen Druckwind-Harmoniums. Ein Dispositionsvorschlag. Anliegend e. Dispositionstabelle. Berlin, Simon. 8°. 30 S. ℳ 0,60.

[Die Tabelle allein ℳ 0,10.]

**Kobbe, Gustav.** The pianolist. A guide for pianola players. London, S. Appleton. 8°. 172 p. 4 s. 6 d.

**Manlivre, Wilson.** Hints to candidates for the L. R. A. M., assoc. Bd. and other examinations in pianoforte playing. London, Larway. 12°. 1 s.

**Matthay, Tob.** The act of touch in all its diversity: an analysis and synthesis of pianoforte tone-production. London (1907), Longmans. kl. 8°. 360 p. 7 s. 6 d.

**Monod, Edm.** La sonorité du piano. Lyon, Impr. réunies. 8°. 33 p.

[Extrait de la „Revue musicale de Lyon".]

**Moule, A. C.** A list of the musical and other sound-producing instruments of the Chinese. London, Journal of the North China branch of the Royal Asiatic society. 160 p., plates.

**Niloff, Artur.** Instrumentations-Tabelle. Wien, Universal-Edition. ℳ 1.

**Noatzsch, Rich.** Praktische Formenlehre der Klaviermusik. Lied-, Menuett-, (Scherzo), Rondo- und Sonatenform an analysierten Beispielen dargestellt ... Leipzig, C. F. Peters. Fol. 191+11 S. ℳ 5.

[Edition Peters Nr. 8230.]

**Palme, Rud.** Das Orgelregistrieren im gottesdienstl. Gebrauch, sowie bei sonstigen Orgelbegleitungen. Ein Hilfsbuch f. Organisten u. Schüler des Orgelspiels, ausgearb. u. hrsg. Leipzig, M. Hesse. gr. 8°. 49 S. ℳ 1,50.

**Palme, Rudolph.** Der Klavierunterricht im ersten Monat. Theor.-prakt. Anleitg. zum Lehren u. Lernen der Anfangsgründe des Klavierspiels, verteilt auf 8 Lektionen z. Gebrauch f. Lehrer u. Schül., als Vorschule zu jeder Klavierschule. 3. Aufl. Leipzig, Hesse. 8°. ℳ 1.

**Parthenia;** or, the first music ever printed for the virginals. Composed by W. Byrd, J. Bull and O. Gibbons. London, Reeves. Fol. 21 s.

[Neudruck der Rimbaultschen Ausgabe. Nur in 250 Exemplaren gedruckt.]

√·

**Passagni, Leandro.** La viola d'amore: notizie storico-artistiche con note ed illustrazioni. Sesto S. Giovanni, A. Pigna. 16°. 85 p. L. 1.

**Passagni, L.** L'archetto: notizie storico-artistiche, fabbricatori, ecc., con note ed illustrazioni. Ebenda. 16°. 32 p. L. 0,50.

**Pearce, Charles W.** The organists directory. London, The Vincent music Co. VII, 163 p. 3 s.•

**Plancouard, Léon.** La cloche de Marines (Seine-et-Oise). Caen, Delesques. 8°. 14 p. avec grav.

[Extrait du „Bulletin monumental". 1906.]

**Pusyrewsky, A.** Kurzer Leitfaden zum Erlernen der Instrumentation u. Anweisung für die Behandlung des Solo- und Chorgesanges. [Russ. Text.] Moskau, P. Jurgenson. R. 1.

**Racster, Olga.** Chats on violoncellos. Illus. (Music lover's lib.) London, T. W. Laurie; Philadelphia, Lippincott co. 8°. XI, 227 p. ill. 3 s. 6 d.

**Riemann, Hugo.** Katechismus der Musikinstrumente (kleine Instrumentationslehre). 4. Aufl. [Max Hesse's illustr. Katechismen. 1. Bd.] Leipzig, Hesse. 8°. VII, 124 S. m. Abbildgn. ℳ 1,50.

**Russon, J.** Guide et gymnastique des violinistes ou recueil de gammes et exercices journaliers précédés de nombreux conseils relatifs à la manière de travailler, de renseignements concernant le choix et l'entretien d'un instrument, de la méthodologie de l'enseignement du violon. Bellaire, M. Russon. gr. 8°. VIII, 28 p. fr. 2,50.

**Sass, Aug. Leop.** Das Geheimnis, in kurzer Zeit e. schönen, blühenden, das Orchester beherrschenden Ton u. e. unfehlbares, rhythmisches Stakkato, durch direkte Ausbildg. der betreffenden Muskelpartien zu bekommen. Leipzig (1907), Bosworth & C. 8°. 24+11 S. m. Fig. ℳ 0,60.

**Schütz, Rud.** Praktische Einführg. in d. Verständnis d. musikal. Grundformen. Frankenberg, Rossberg. 8°. 66 S. Kart. ℳ 1.

**Segenreich-Pfeifer, Helene.** Das Intervall-Griff-System, beschleunigt u. vereinfacht bei gleichzeitiger Fingersatzstenographie die Ausbildg. d. Hand, das technische Studium der Tasteninstrumente. 10 Fingerverbindungen (Sigel) als Kernpunkt d. gebräuchlichsten Fingerfolge u. Fingergruppen zur erleichterten Auffassg. aller technischen Kombinationen. Wien (1907), Selbstverlag. ℳ 10.

**Tasset, Aline.** La main et l'âme au piano d'après Schiffmacher. L'intelligence dans le mécanisme; les qualités du son révélées par les gestes et les états successifs de la sonorité dans l'étude. Paris, Delagrave. 8°. 88 p.

**Vetter, Herm.** Zur Technik des Klavierspiels. Leipzig, Hofmeister i. Komm. 8°. ℳ 0,50.

**Walters, H. B.** The arts of the church: church bells. Illus. London, Mowbray. 8°. 172 p. 1 s. 6 d.

**Waghalter, H.** Instrumentationslehre. [In poln. Sprache.] Selbstverl. Warschau, E. Wende in Komm. 8°. IV, 87 S. 32 Taf.

**White, William Braid.** A technical treatise on piano player mechanism; together with some detailed description of various types of exterior and interior players, embracing manual, pneumatic, automatic, mechanical and electric... New York, E. L. Bill. 8°. 165 p. ill.

**Wörner, Elisabeth.** Leitfaden f. den ersten Klavier-Unterricht. Leipzig, Wörner. 8°. ℳ 0,60.

**Winram, James.** Violin playing and violin adjustement. London, William Blackwood & Sons. 4°. X, 126 p. 5 s.

**Zillmann, Paul.** Zur Metaphysik des Klavierspieles. Das Geheimnis des vollendeten Klavierspiels, nach den Lehren des Frederic Horace Clark in seiner „Liszt-Offenbarung" entwickelt. [Metaphysische Studien. Heft 6.] Groß-Lichterfelde, P. Zillmann. gr. 8°. 24 S. m. 1 Portr. ℳ 0,75.

## IX.

## Ästhetik. Belletristik. Kritik. Physiologisches. Autorenrechte.

**Albert, Alfr. G.** „Moderne" Berliner „Gesangspädagogen!" Eine Kritik ihrer Theorie u. Praxis. Berlin, R. Rühle-Zechlin in Komm. 8°. 47 S. ℳ 1.

**d'Albert, W.** Der Musikverlag und die „Genossenschaft deutscher Tonsetzer". Dissert. Heidelberg, 1907. 8°. 68 S.

**Armin, George.** Zur Abwehr! Straßburg, Bongard. gr. 8°. 66 S. ℳ 0,60.

**Bauer, M.** Historie oder Pamphlet? Ein Vademecum für den Musikschriftsteller Fr. Spiro. Frankfurt a. M., André. 8°. 12 S. ℳ 0,40.

**Bayet, J.** La société des auteurs et compositeurs dramatiques. Paris, Arthur-Rousseau. 8°. 500 p. fr. 10.

**Bellegarde, Jean.** Intermezzo d'un concert (suite du *Concert de printemps*). Casale Monferrato, tip. Casalese. 8°. 66 p.

**Bielfeld, August.** Der künstlerische Vortrag in der Musik. Trier, P. E. Hoenes. ℳ 1,20.

**Brady, John.** Mrs. Featherweight's musical moments. New York, Goerck art press. gr. 8°. 55 p. illus. 75 c.

**Bücher, Karl.*** Arbeit u. Rhythmus. 4., neu bearb. Aufl. Leipzig (1909), Teubner. gr. 8°. XI, 476 S. u. 14 Taf. ℳ 7.

**Burchard, C.** Urheberrecht, Erfinderrecht u. gewerbliches Urheberrecht in ihren wesentlichen Beziehungen zu einander. Dissert. Breslau. 8°. 83 S.

**Burckhard, Max.** Das Theater. [Die Gesellschaft. Sammlg. sozialpsychologischer Monographien. Hrsg. v. Mart. Buber. Bd. 18.] Frankfurt a. M. (1907), Literar. Anstalt. 8°. 97 S. Kart. ℳ 1,50.

**Chabaud, G.** Le droit d'auteur des artistes et des fabricants (législation; jurisprudence; projets de réforme). Paris, Rivière. 8°. X, 299 p.

**Convenzione** fra l'Italia e la Germania per la protezione della proprietà letteraria ed artistica: r. d. 22 marzo 1908, n. 90. Milano, soc. editr. libraria. 16°. L. 0,10.
[Collezione legislativa portafoglio, n. 1011.]

**Cox, G. H.** Thoughts on music, psychology, and christianity. Wolverhampton, Whitehead Bros. 43 p. 2 s.

**Croegaert, J.-L.** Appel aux auteurs littéraires et musicaux de tous les pays. Anvers. 8°.
[Ohne Verleger angezeigt in: Bulletin français de la S. I. M. IV, 711.]

**Deichen, Paul.** Der Vereinsredner. Eine Sammlg. v. Reden, Ansprachen u. Toasten ... Heft 2. Gesangvereine. Leipzig, G. Richter. 8°. 57 S. ℳ 1.

**Edwards, J. H.** God and music. New ed. New York, Baker & Taylor. 8°. 7+319 p. $ 1,25.

**Elson, Louis Charles.** Curiosities of music; a collection of facts not generally known, regarding the music of ancient and savage nations. Boston, O. Ditson Co. 8°. 363+VI p. $ 1.

**Faldix, Guido.** Die ästhetische Wirkung der Intervalle. Rostock, Leopold. gr. 8°. 16 S. ℳ 0,50.

**Farquhar, George T. S.** Musicians: being original verses on some favourite composers. Dumfries, R. G. Mann. 21 p. 6 d.

**Fay, Amy.** Lettres intimes d'une musicienne américaine, traduites de l'anglais par Mme B. Sourdillon. Paris, Dujarric. 8°. 209 p. fr. 3,50.

**Feininger, Karl.** First series of four essays on the experiential psychology of reproductive music. No. 1. Mechanism and expression; no. 2. The teacher as a moral factor; no. 3. Music as a luxury; no. 4. Music as a necessity. New York, The Business press. gr. 8°. 106 p. illus.

**Feller, Camillo.** Ein' feste Burg auf einerlei Weise. Leipzig, P. Eger.

**Ferrigni, Umb.** Relazione della commissione sull' arte lirica e drammatica in Firenze (Municipio di Firenze). Firenze, tip. di M. Ricci. 8°. 35 p.

**François, Kurt v.** Ästhetik. 1. Tl. Ästhet. Psychologie. I. Der Funktionzweck u. die allgemeine Form der ästhet. Auffassungsweise. Groß-Lichterfelde, Kahlenberg & Günther. gr. 8°. 103 S. ℳ 2.

**Gaster, B.** Über den Zweck und Wert von Schüler-Aufführungen. Progr. Antwerpen 1907. 4°. 11 S.

**Gevers Leuven, J. M. A.** Afbeeldingen van het trommelvlies van toonkunstenaars. Haarlem, De Erven F. Bohn. gr. 8°. 19 p. m. 5 pltn. f. 1.

**Göhler, Georg.** Über musikalische Kultur. Vortrag. Mit e. Nachwort. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8°. 48 S. ℳ 0,75.

**Green, Nora Maynard.** Art suggestion in nature; a word on the art of the bird. New-York (1907), M. Shepard co. 22×11 cm. 27 p.

**Heindl, R.** Die Theaterzensur. Dissert. Erlangen, 1907. 8°. 78 S.

**Hoffmann, Bernh.** Kunst und Vogelgesang in ihren wechselseitigen Beziehungen vom naturwissenschaftlich - musikalischen Standpunkte beleuchtet. Leipzig, Quelle & Meyer. 8°. IX, 230 S. ℳ 3,80.

**Houdard, G.** La musique adoucit-elle les mœurs? Conférence faite au Trait-d'Union. Saint - Germain - en - Laye (1907), impr. de „l'Echo de Seine-et-Oise". 8°. 16 p.

**Ibach, E.** Die Werke der Literatur und der Tonkunst [im Lichte] des Reichsgesetzes vom 19. Juni 1901. Diss. Leipzig (1906). 8°. 79 S.

**Jedliczka, Frdr.** Musik u. Leben. Aphorismen und Sentenzen. Laibach, J. v. Kleinmayr & F. Bamberg. 8°. 71 S. ℳ 1.

**Jude, W. H.** Music and the higher life. Abridged edit. London, Reid Bros. 8°. 1 s.

**Jude, W. H.** Ministry of music. London, ebenda. 8°. 1 s.

**Jullien, Adolphe.** Amours d'opéra. Paris, Daragon. 8°.

**Kienzl, Wilh.** Im Konzert. Von Tonwerken u. nachschaff. Tonkünstlern empfangene Eindrücke. Berlin, Allgemeiner Verein f. deutsche Literatur. gr. 8°. XVI, 312 S. m. 1 Fksm. ℳ 5.

**Klein, A.** Die moderne Kunsterziehung. Programm. Neutitschein, 1908. 8°. 24 S.

**Kleinert, Paul.** Musik u. Religion, Gottesdienst u. Volksfeier. Rückschau u. Ausblick. Leipzig, Hinrichs' Verlag. 8°. VII, 106 S. ℳ 1,60.

**Kunsterziehung**, deutsche. Leipzig, Teubner. gr. 8°. III, 62 S. m. 16 Taf. Kart. ℳ 2.

**Lalo, Charles.*** Esquisse d'une esthétique musicale scientifique. Paris, Alcan. 8°. 326 p. fr. 5.

**Lalo, Charles.** L'esthétique expérimentale contemporaine. Paris, Alcan. 8°. XV, 208 p. fr. 3,75.
[Bibliothèque de philosophie contemporaine.]

**Langen, Gust.** RegelmäßigeKirchenkonzerte. [Flugschrift 35. des Dürer-Bundes z. ästhet. Kultur.] München, Callwey. gr. 8°. 7 S. ℳ 0,10.

**Liebscher, Arth.** Jugendkonzerte. Über den gegenwärt. Stand d. Jugendkonzertfrage in Deutschland. [Flugschrift 30. des Dürer-Bundes z. ästhet. Kultur.] München (1907), Callwey. gr. 8°. 12 S. ℳ 0,10.

**Lyall, Edna.** Doreen, the story of a singer. New impression. London, Longmans. 8°. 502 p. 3 s 6 d.

**MacDougall, Duncan** and **August.** The bond of music: an anthology. New York, F. A. Stokes Co. 8°. 12 + 179 p. $ 1,25.

**Manuale** pratico per l'esercizio dei diritti d'autore .... Formulari ed istruzioni ministeriali. Milano, Pirola. 8°. 45 p. L. 1.

**Marshall, M. E.** Music without tears. Reprinted from the „Queen" Newspaper. London, Office. 8°. 1 s.

**Memories** and music: letters to a fair unknown. London, E. Mathews. 12°. VIII, 209 p. 3 s 6 d.

**Montanelli, A.** Noterelle artistico - musicali. Forli (1907), Montanari.

**Münch, Amalie.** Die Musik im Hause. Ästhetik der Musik. Musikgeschichte und musikalische Formenlehre. Leipzig (1909), Teubner. 8°. VI, 432 S. ℳ 3,60.

**Münzer, Geo.** Der Märchenkantor. Berlin, Marquardt & Co. 8°. VII, 232 S. ℳ 3.

**Othmar, Carl.** Der Geiger v. der Pfalz. Ein humorist. Sang in 15 Kapiteln. Leipzig, Mutze. 8°. 176 S. ℳ 2.

**Paulus.** Trente ans de café-concert. Souvenirs anecdotiques. Paris, Juven. 8°. 500 p. 300 ill., 60 chansons. fr. 4.

**Prümers, Adf.** Die Prinzipien der Kinderlieder im Kunstlied. [Pädagog. Magazin ... Hrsg. v. Frdr. Mann. Heft 332.] Langensalza, Beyer & Söhne. 8°. III, 23 S. ℳ 0,35.

**Racster, Olga.** Chats on violoncellos .... With 18 illustrations. (The music lover's library.) Philadelphia, J. B. Lippincott co. 8°. XI, 227 illus., plates.

**Rainey, Jocelyn J.** 'Tis we musicians know! London, Stockwell. 8°. 160 p. 2 s.

**Ramseyer, Joh.** Der Gesang, das Leben u. Lieben unserer Singvögel. Nach eigener vieljähr. Beobachtung. Aarau, Wirz. kl. 8°. VIII, 83 S. Kart. ℳ 1.

**Rapport** (7e) de la commission de gestion de la caisse de pensions viagères et de secours du théâtre de l'opéra. Année 1907. Paris, impr. nationale. 8°. 13 p.

**Réthi, L.** Untersuchungen über die Stimme der Vögel. [Aus: „Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss."] Wien, Hölder in Komm. gr. 8°. 17 S. m. 2 Fig. ℳ 0,60.

**Reuchsel, Maurice.** Un violiniste en voyage. Paris, Fischbacher. 8°. 70 p.

**Rickards, Marcus S. C.** Musical imaginings. London, Simpkin. 8°. 128 p. 4 s 6 d.

**Rudin, Daniel.** Om orgelns anvädning vid guststjänsten. [Über die Anwendung der Orgel beim Gottesdienste.] (Schwed. Text.) Stockholm, Carlson. 8°. 52 S. Kr. 0,75.

**Rusch, Rich.** Die Geschichte der Kunst u. ihre Beziehungen zur ethischen Geschichte der Menschheit. Programmatische Studie e. allgemeinen vergleich. Kunstgeschichte. Innsbruck (Schillerstr. 4), Selbstverlag. 8°. 8 S. ℳ 1.

**Rutz, Benno.** Würde und Pflichten des kathol. Kirchensängers. Winke u. Belehrgn. Innsbruck, Verlag der Kinderfreundanstalt. 40 Heller.

**Saint-Jan, Claude.** Musique et musiciens. Lectures en famille. Paris, Gaillard. 8°. 143 p. avec grav. et ports.

**Schatzkästlein,** des jungen Kreislers. s. Abschnitt V unter Brahms, Johannes.

**Schaub, Hans F.** Soll ich Musiker werden. Ein Mahnwort für Eltern und Vormünder. Berlin, Chausséestr. 131. gratis.
[Flugblatt der Deutschen Musiker-Zeitung.]

**Schlittgen, J.** Das Urheberrecht an Werken der Literatur u. d. Tonkunst, das Verlagsrecht, u. das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste u. d. Photographie. [Sammlung Göschen. Bd. 361.] Leipzig, Göschen. kl. 8°. 143 S. Geb. ℳ 0,80.

**Schmidt, Max.** Der Musikant v. Tegernsee. Hochlandsgeschichte. [Max Schmidt's gesammelte Werke. Neue (Titel-)Ausgabe. Bd. 3.] Leipzig [1899], Haessel. 8°. 320 S. ℳ 1,50.

**Seesselberg, Frdr.** Volk u. Kunst. Kulturgedanken. 3. Taus. Berlin (1909), Fr. Heyder. 8°. XVI, 246 S. Geb. ℳ 4,50.

**Stadelmann, Heinr.** Die Stellung d. Psychopathologie zur Kunst. Ein Versuch. München, R. Piper & Co. 8°. 51 S. m. 8 Bildbeilagen. ℳ 1,80.

**Stefan, Paul.** Gustav Mahlers Erbe. Ein Beitrag zur neuesten Geschichte der deutschen Bühne u. des Herrn Felix von Weingartner. München, H. v. Weber. gr. 8°. III, 72 S. ℳ 1.

**Steiner, Hans.** Führer für den kathol. Organisten durch dessen gesamte kirchliche Verrichtungen. München, Lentnersche Buchhdlg. ℳ 1,80.

**Steinitzer, Max.** Musikal. Strafpredigten. Veröffentlichte Privatbriefe e. alten Grobians. 2., stark verm. Aufl. München, Süddeutsche Monatshefte. kl. 8°. 254 S. ℳ 2,50.

**Stöbe, P. u. G. Tannert.*** Recht u. Brauch im kirchenmusikal. Amte. Auf Grund amtl. Materials u. anerkannter liturg. Darleggn. f. die Kantoren, Organisten u. Kirchenschullehrer d. evangel.-luth. Landeskirche im Königr. Sachsen zusammengestellt u. hrsg. Zittau, R. Menzel Nachf. in Komm. Lex. 8°. X, 166 S. ℳ 3,50.

**Stoeving, Paul.** Allerlei Geiger-Geschichten. Novellen und Skizzen. Berlin-Groß-Lichterfelde, Vieweg. 8°. V, 239 S. ℳ 3,50.

**Strauss, M.** Inhalt und Ausdrucksmittel der Musik. Eine musikästh. Skizze. Berlin-Groß-Lichterfelde, Vieweg. kl. 8°. 48 S. ℳ 0,75.

**Stury, Frz. Xav.** Ueber deutsche Bühnensprache. Vortrag. Altenburg, Bonde. 8°. 23 S. ℳ 0,30.



**Surette, Thomas Whitney** and **Daniel Gregory Mason.** Supplement of musical examples for use with The appreciation of music. New York, The H. W. Gray company. gr. 8°. 125 p.

**Thomas-San-Galli, Wolfg. A.** Musik u. Kultur. Betrachtgn. u. Gespräche f. Laien, Musikfreunde u. Künstler. Mit e. Geleitwort u. dem Bilde des Verf. [Bibliothek der Gesamtliteratur des In- u. Auslandes. Nr. 2104, 2105.] Halle, Hendel. kl. 8°. VIII, 137 S. ℳ 0,50.

**Trümpelmann, Max.** Das Choralmelodienbuch d. Prov. Sachsen. Eine musikkrit. Studie. Mühlhausen i./Th., Hey. 8°. 23 S. ℳ 0,75.

**Ulktrompete,** die. Witze u. Anekdoten f. musikal. u. unmusikal. Leute. 1. bis 3. Taus. Leipzig, Gebr. Reinecke. 8°. 64 S. ℳ 1.

**U. S. Congress.** Senate. Committee on patents. Revision of copyright laws. Hearings before the Committees on patents of the Senate and House of representatives on pending bills to amend and consolidate the acts respecting copyright. March 26, 27, and 28, 1908. Washington, Gov't print. off., 1908. gr. 8°. 463 p.

**Wagenmann,** (?) Ernst von Possart e. Stimmbildner? Berlin-Steglitz, Verlag „Kraft und Schönheit". ℳ 1.

**Wallace, William.** The treshold of music s. Abschnitt III.

**Walser, Adf.** Sturmglocken! Ein freies Wort üb. den Charlatanismus im Gesanglehrtum der gegenwärt. Zeit. München, W. Foth Nachf. in Komm. 8°. 8 S. ℳ 0,30.

**Weber, Carl M.** Wie wird man musikalisch? Eine Anleitg., sich musikal. Verständnis anzueignen u. üb. Musik richtig zu urteilen, ohne Musik studiert zu haben. Leipzig, Modern-medizin. Verlag. 8°. III, 114 S. ℳ 2.

**Werdegang** u. Erlebnisse e. Orchester-Musikers, v. ihm selbst erzählt. Leipzig, Kahnt Nachf. 8°. 75 S. ℳ 1.

**Whitmer, T. C.** Considerations on music; notes taken from the historical lectures... Columbia, Mo., Stephens college press. gr. 8°. 16 p.

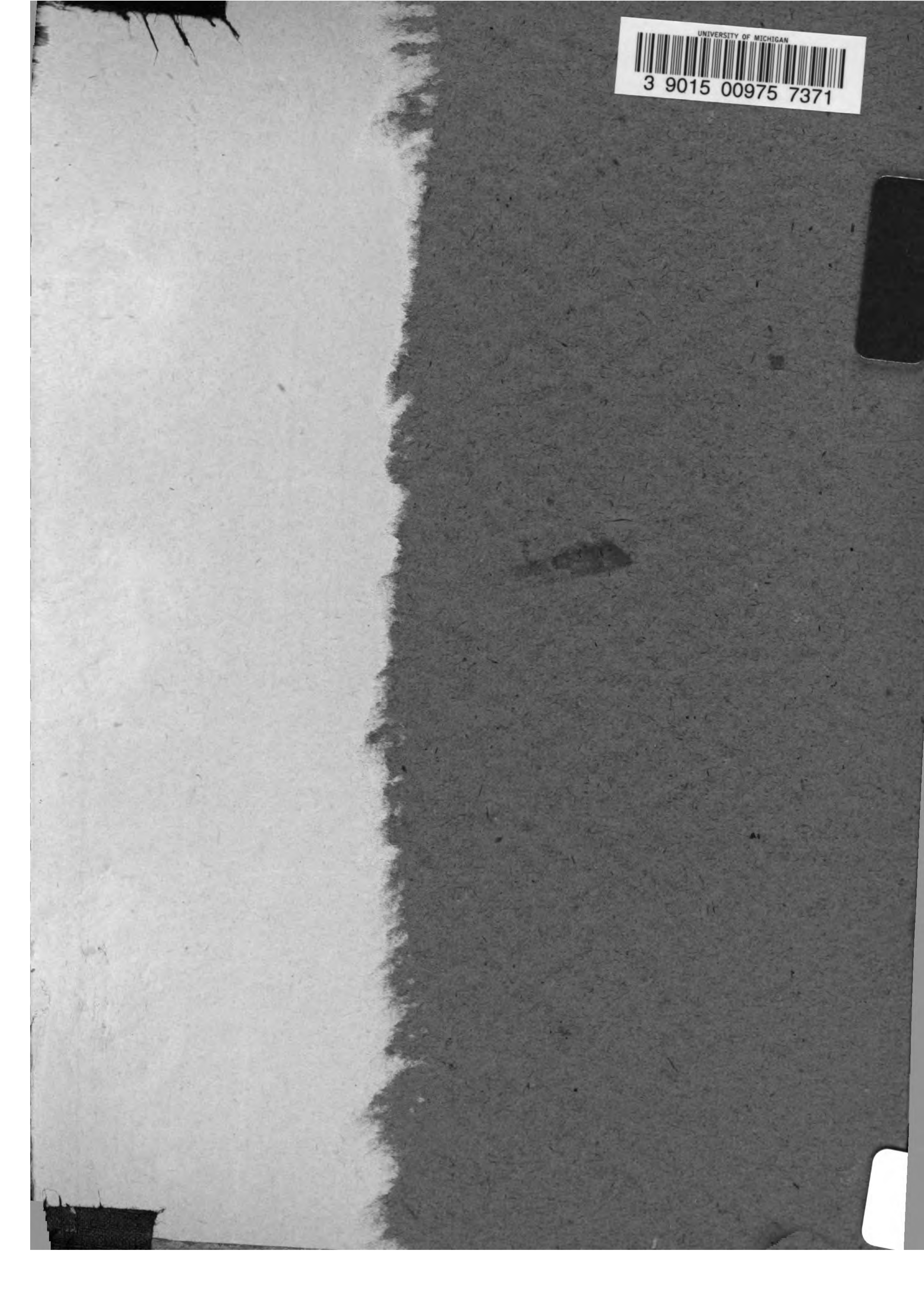
**Whitney, Fred.** The heart of the singer: poems. Palo Alto, Cal., Fred Whitney. 12°. 80 p. $ 1,25.

**Worringer, Wilh.** Abstraktion u. Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München, R. Piper & Co. gr. 8°. III, 116 S. ℳ 2,50.

**Zschorlich, Paul.** Was ist moderne Musik? Ein Versuch. [S. A. der „Hilfe".] Berlin, Buchverlag der „Hilfe". 8°. 16 S.
[Angezeigt und besprochen in der Zeitschr. d. I. M. G. X, 58.]

---

Druck von C. G. Naumann, Leipzig.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00975 7371

